



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Drittes Buch: Das Theater von 1830 bis 1870

[urn:nbn:de:hbz:466:1-71797](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-71797)

Drittes Buch

Das Theater von 1830 bis 1870

Das Theater von 1820 bis 1870

Dritter Band



VIII

Geistes- und Gesellschaftsleben von 1830 bis 1870

Auch für Deutschland auf seinem Wege der Entwicklung zum wirtschaftlich und politisch einheitlichen modernen Staatswesen bedeutet das Jahr 1830 eine Grenzscheide zweier scharf getrennten Phasen dieses langwierigen Prozesses. Ganz Europa durchlebte um dieses Jahr herum bedeutsame Krisen; allenthalben gab es Kämpfe um neue Freiheiten, um neue wirtschaftliche Gestaltungen, um neue politische Errungenschaften. Fast alle Kulturnationen unterzogen die erst kürzlich gewonnene Weltanschauung von neuem einer gründlichen Revision. Das Jahrhundert rüstete zu einem zweiten allgemeinen Vorstoß, die vollen Konsequenzen der in der großen Revolution angebahnten Emanzipation des Geschlechts zu verwirklichen.

In Deutschland, wo, wie wir sahen, der Geist dieser Entwicklung, infolge der immer wachsenden und in ihren Mitteln nicht wählerischen Reaktion, sich ganz der Spekulation und dem Luxus romantischer Kunstliebhaberei hingeeben hatte, wirkten die Brände, die nun da und dort, an allen Ecken des Kontinents und aus sehr verschiedenen Ursachen, ausbrachen, wie Sanale. Vornehmlich fand die französische Julirevolution, obwohl ihrer eigentlichen Bedeutung nach größtenteils mißverstanden, auch in Deutschland ein alarmierendes Echo. Sie gab Anlaß zu der entschiedenen liberalen Bewegung, die das innere und äußere Geschick unseres Lebens für die nächsten vier Jahrzehnte bestimmte. Bei der jammervollen Zerrissenheit des Vaterlands, bei der an Haupt und Gliedern sich behauptenden Unfähigkeit, die Bedürfnisse und die diesen entsprechenden Kräfte zusammenzufassen, ja auch nur richtig einzuschätzen, konnte dieser Bewegung jedoch nur ein sehr wechselvolles und an unglücklichen Katastrophen

reiches Geschick beschieden sein. Sie fand ihren politischen Höhepunkt in den Erschütterungen der Jahre 1848 und 1849, die, eine Krisis unterdrückend, den Krankheitsprozeß in dem erschöpften Volkskörper wiederum nur verlängerten, bis endlich die Blut- und Eisentur des genialen Arztes, der unserer Nation erstand, dem von Schicksal schwer bedrängten deutschen Volke die Bedingungen zur Genesung schuf.

Natürlich umfaßt diese auf die nationale Einigung gerichtete Bewegung, die Bismarck endlich auf die Bahn der Möglichkeit und zum vorläufigen Ziele führte, keineswegs alle Anläufe, die in der Zeit drängten, gärten und neue Lebensformen schaffen wollten. Immer aber stand, während dieses langen Zeitraums, die staatliche Einigung Deutschlands und die Erfüllung der verheißenen volkstümlichen Verfassung so sehr im Vordergrund aller Interessen, daß es kaum befremden kann, wenn wir unter dem Drängen nach diesen Zielen, die nur auf unendlich krausen Wegen zu erreichen schienen — auf solchen, die außerdem von den bald kurzfristigen, bald böswilligen Regierungen immer wieder abgesperrt wurden — eine Überspannung fast aller an diesem Werke beteiligten Kräfte sich äußern sehen. Die ideellen Impulse immer überschätzend und die Realitäten meist ganz und gar verkennend, zersplitterten die Kräfte unter einem fortwährenden Auf und Nieder, Vorwärts und Zurück, wobei die wichtigsten Veränderungen in den Grundverhältnissen der gesamten europäischen wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Zivilisation fast immer übersehen oder doch falsch ausgelegt wurden. Im hohen Grade an der Kulturarbeit des Jahrhunderts beteiligt, machte der Liberalismus von deren Ergebnissen fast stets falschen Gebrauch, indem er sie der demokratischen Machtentfaltung zuführte, um dadurch die politische Neuschöpfung Deutschlands zu erzwingen. So sehr überschattete diese eine und freilich wichtigste Sorge das geistige Leben der Nation.

Zur besonnenen Sichtung seines wirklichen Vermögens ist das deutsche Volk in dieser Zeit der Kämpfe und Krämpfe kaum je gelangt; nie hat man geistig mehr von der Hand in den Mund gelebt als in dieser Periode. Erst als das Hauptziel erreicht war, ließen sich die Folgen dieser langen unseligen Zeit ganz überblicken: die guten, zu denen das von einem stärksten Willen gemeisterte Geschick die auseinanderrührenden Richtungen endlich geeinigt hatte; die schlimmen, denen vorzubeugen keine klare Einsicht und kein starker Wille zu Hilfe gekommen war. In den Jubel über die politische Wiedergeburt Deutschlands hat sich darum auch sogleich das bekümmerte Geständnis gemischt, daß der weitaus größte Teil alles überkommenen Denkens, Empfindens und Wollens eine erschreckende Zerrissenheit aufwies.

Ob die fünfzig Friedensjahre, die nach außen hin dem deutschen Volke gegönnt gewesen waren, unter einer einsichtsvolleren, das Volk zur besonnenen Mitarbeit heranziehenden Leitung nicht glücklichere Resultate gezeitigt hätten? Ob namentlich die gewaltige Umwälzung der Wirtschaftslage, die uns so ungerüstet in ihre Strudel zog, in ihren schlimmen Folgen nicht hätte abgeschwächt, in ihren guten nicht hätte geregelt werden können, wie es einzig in Preußen durch den Zollverein angestrebt worden war? Ob Deutschland dadurch die aufreibenden Kämpfe gegen den Terrorismus des Kapitals nicht hätten erspart werden können? Das sind nach vollzogener Entwicklung müßige Fragen, die, hier aufgefrischt, nur die Aufmerksamkeit auf die schärfsten Hemmnisse wieder hinlenken sollen, die erwünschte Ziele dieser Entwicklung in unerwünschte gewandelt haben.

Wo, wie hier, in den Grundzügen bereits der angestrebten Entwicklung die zu dieser brauchbaren Kräfte entweder fern gehalten oder tendenziös verbogen werden, wird das praktische wie das geistige Resultat aller Anstrengung von durchaus problematischer Beschaffenheit sein. Es stellt eine Eigentümlichkeit dieser Periode dar, daß auch die Ergebnisse geistiger Kultur sich unter den Händen politischer Kurpfuscher in mehr oder weniger schädigende Narkotika verwandeln, geeignet, die Verwirrung in den Köpfen der Masse nur noch zu mehren. Nach 1830 zeigte die Gesamttendenz jener Jahre gegen die des vorhergegangenen Menschenalters nur insofern eine wesentliche Veränderung, als die aus der romantischen Apotheke herstammenden Arzneien Schlafmittel gewesen waren — die nun in der liberalen Apotheke hergestellten aber als Stimulanzia Verwertung fanden. Es konnte darum nicht ausbleiben, daß den durch diese bewirkten Rauschen nun fast immer tiefe Beschämung folgte.

Sofern ein gewisser Überschuß freier sittlicher Kräfte im Volksganzen als die Voraussetzung für künstlerische Produktivität höherer Ordnung betrachtet werden darf, mußte diese darum ausbleiben. Was in dieser Zeit der künstlich geschürten Leidenschaften zu Gehör kommen wollte, mußte sich schreiend ins Gewand der Tendenz hüllen und über das Maß vornehm wägender Tat hinausgreifen. Für die harmonisch abgeschlossene Persönlichkeit und ihre Art zu wirken ist in solcher Zeit kein Boden; die Stimme genialer Betrachtung findet unter dem Lärm des Tages keine Resonanz. Nur die jähe Leidenschaften fachende Leistung des Agitators erlangt Geltung, und vor allem wird die auf eine goldene Zukunft Wechsel ziehende Phrase geschätzt. Erst nach der Liquidation all der bankrott gewordenen ideologischen Phantasterei, wenn die Mächte der Realität wieder Oberhand gewonnen haben, keimt die Aussaat der wirklich wert-

vollen Ideen solcher Zeiten aus dem umgebrochenen Boden und gewinnt für eine fernere Zukunft wieder Bedeutung. Das darf auch für diese wegen ihres zerfahrenen Charakters nachträglich oft ganz wegwerfend betrachtete Zeitstrecke gelten: so steril sie sich im Hinblick auf reife, ihrer Gegenwart nützende Früchte zeigte, so reich an Anregungen für die Zukunft darf sie genannt werden. Denn mit den jener Krisenzeit entströmenden Anregungen sich auseinanderzusetzen, sie zu bekämpfen oder sie auf festen Grundlagen neuer Ordnung zu bildsamen Kräften zu entwickeln: das ist des Jahrhunderts Inhalt gewesen, vom Eintreten in diese Epoche an bis an sein Ende.

Um nun die künstlerische Disposition dieser Zeit an den in ihr hauptsächlich zutage strebenden Strömungen abmessen zu können, werden wir gut tun, drei Richtungen, drei Stromläufe des Zeitgeistes zu unterscheiden; zu versuchen, deren Wirkungen auf künstlerisches Schaffen und auf dies Verlangen nach Kunst, worin am Schluß dieser Periode ein so auffälliger Wandel sich zeigte, an ihrer allgemeinen Bedeutsamkeit abzumessen. Diese drei Richtungen sind bezeichnet durch den Wandel der Wirtschaftspolitik unter den Einflüssen der liberal-freihändlerischen Tendenz; durch die literarisch-publizistische Propaganda des „Jungen Deutschland“; und durch die Arbeit in Geisteswissenschaften. Für diese drei Bewegungen bedeutet, mehr oder weniger genau, das Jahr 1830 die Geburtsstunde. Den Vorrang verlangt, wie billig, die neue Wendung der Erkenntniswissenschaften, durch die der Kampf um die neue Weltanschauung entfacht und in nicht geringem Maße auch das künstlerische Wesen der Zeit bestimmt worden ist.

* * *

Es sind der mühselig, „unter dem Ächzen der Kreatur“, durch Krümmen, Schluchten und verworrene Pfade aufwärts sich drängenden Menschheit von Zeit zu Zeit — nach langen, meist Jahrhunderte umfassenden Perioden — feierliche Augenblicke bereitet, wo sich ihr das täuschende Bild eines endlich erreichten Gipfels darzubieten scheint: kein engumzirkter, in ungeheuere Abgründe hinabstarrerender Fels, sondern eine in unendlicher Ausdehnung sich breitende Hochebene erschließt sich dem Auge als der Wanderschaft Ziel und verheißt dem bisher rastlos Klimmenden ein friedliches Ausbreiten nach allen Seiten hin, in einer leichteren Luft, unter einer helleren Sonne, auf frischen Flächen der Erde. Solche sieghafte Augenblicke erscheinen den Völkern als Abschlüsse bedeutsamer Reisezeiten. Der von der überraschenden Fülle in solcher Nähe nie geschauten Lichtes Geblendete ahnt nicht oder glaubt es nicht, daß am Rande — am ach,

nur zu bald wieder erreichten — der vor ihm ausgebreiteten Gefilde neue Mühsal seiner wartet, wiederum nicht minder verworrene, abermals über Höhen und Tiefen sich schlingende Pfade aufzutun, die nur gefällige Täuschung für kurze Zeit ihm verhüllt hat. Solcherart war deutscher Menschheit die Höhe der Welterkenntnis erschienen, zu der Kant den strebenden Gedanken emporgeführt hatte. „Die Kritik der reinen Vernunft“ schien wirklich den intellektuellen Umbildungsprozeß, den wir im weiteren Sinne als „Renaissance“ bezeichnen, abgeschlossen zu haben. Dem Werk der Copernicus, Kepler, Galilei, Gassendi, Newton, die das kosmische Bild der Welt und deren physische Gesetze festzustellen sich bestrebt hatten, dem Werk der Descartes, Spinoza, Locke und Hume, das die reale und ideale Wesenheit der Welt zu scheiden unternommen hatte, war in Kant der Vollender erstanden, der den letzten, die Erkenntnis umhüllenden Schleier weggezogen zu haben schien.

Auf Kants grundlegende Bestimmung unserer intelligibelen Beschaffenheit hat sich das Gebäude der spekulativen Philosophie gestützt, das, eine geistige Zwingburg, durch fünfzig Jahre, etwa bis zum Tode Hegels, die denkende Welt beherrscht hat. Und der Ansturm gegen diese Zwingburg bezeichnet den Wandel in der Weltanschauung, den wir hier zu betrachten haben.

Die Welt ist unsere Vorstellung, hatte Kant gelehrt; nur als Vorstellung tritt sie in unser Bewußtsein; und selbst um diese Vorstellung uns bilden zu können, müssen wir mit angeborenen transszendentalen Kräften ausgerüstet sein: mit den Anschauungen von Zeit, Raum und Kausalität. Was die Welt wirklich und unabhängig von unserem von ihr empfangenen Bilde, was sie „an sich“ ist, vermögen wir weder auf Grund unserer Erfahrung, noch auf Grund unserer Erkenntnisraft zu erfassen: ja, es scheint im höchsten Grade gewiß, daß sie in Wirklichkeit etwas ganz anderes ist als das Bild, das wir von ihr uns dichten. Was sie aber ist, ist nur der Anschauung intelligibeler Kräfte erreichbar, liegt außerhalb des durch die Erfahrung bestimmten, von der Vernunft nur mäßig erhellten menschlichen Vermögens, und keine Vermutung darüber kann den Wert einer wissenschaftlichen Wahrheit beanspruchen. Als praktisches Resultat hatte sich zunächst aus dieser Erkenntnis die Notwendigkeit einer grundsätzlichen Trennung von Theologie und Philosophie ergeben: von Denken und Glauben. Damit schien die Herrschaft der seither gültigen Weltanschauung, die die Glaubensvorstellungen des jüdisch-christlichen Theismus als unbezweifelte und aller menschlichen Vernunft übergeordnete „Wahrheit“ behauptet hatte, endgültig beseitigt.

So sehr jedoch Kant gewarnt hatte, über die problematische Be-

Schaffenheit der realen Welt — im Gegensatz zu der in unserer Vorstellung gegebenen idealen — irgend eine Meinung mit dem Anspruch auf wissenschaftliche Wahrheit zu fassen, da die Wesenheit dieser wirklichen Welt uns in keiner Erfahrung darstellbar sei, hatte sein Werk doch gerade dem spekulativen Bedürfnis den Weg eröffnet, der eigentlichen Beschaffenheit der Welt nun von einer anderen Seite beizukommen. Man hatte einfach die theistische Voraussetzung mit der von Kant teilweise unbestrittenen, ja sogar bewiesenen metaphysischen vertauscht. Es ist die andere Seite der Bedeutung Kants, daß er den metaphysischen Bedürfnissen, die, unausrottbar, in der menschlichen Seele eingeboren erscheinen, die Schranken weggeräumt hatte, sofern solche nicht von der Erfahrung selbst errichtet waren. Die spekulative Erweiterung der Kantischen Weltanschauung als „transzendentaler Idealismus“ war der Inhalt, der fünfzig Jahre hindurch nun die nachkantische Philosophie beherrschen sollte.

Wichtiges kam hinzu: in seiner Ethik hatte Kant selbst das „Abenteuer der Vernunft“ gewagt und die selbstgezogenen Grenzen der Erkenntnis wieder kühn überschritten, indem er das schlechterdings wichtigste Vermögen des Menschen, seine moralische Wesenheit, gleichfalls als metaphysisches Bestandteil, als transzendente Eigenschaft anerkannt wissen wollte. Das moralische Pflichtgefühl, vom „kategorischen Imperativ“ diktiert, erklärte er als eine uns aus der unerkennbaren Welt eingeborene Notwendigkeit, obwohl er dafür einen logischen Beweis schuldig bleiben mußte. So trat bald das Bestreben hervor, die von ihm bewirkte Scheidung zwischen subjektiver und objektiver Welt nur als eine formale zu begreifen. Jede Erweiterung unserer Erkenntnisformen mußte die Hoffnung nähren, den nur formalen Riß allmählich wieder beseitigen, wieder zu einer Identität der Weltanschauung, und nun zu einer neuen, von dogmatischen Einflüssen befreiten gelangen zu können. Das war, bei allen Unterschieden im einzelnen, die allgemeine Tendenz gewesen, in der die nach Kant auftretenden Schulphilosophen, die Fichte, Schelling und Hegel, sich bewegt hatten. An ihren Systemen hatte sich das spekulative Fieber des Zeitgeistes der ersten dreißig Jahre des Jahrhunderts entzündet. Und es war nicht auf die gelehrten Kreise beschränkt geblieben; der metaphysische Idealismus, den Fichte lehrte, hatte sich, wie wir sahen, als mächtiger Hebel bewährt, den moralischen Aufschwung des Volks zu den Taten von 1813 zu bewirken.

Aus einer spekulativen Überschätzung des „Ich“ sahen wir den schrankenlosen Individualismus der Romantik seine Kraft ziehen; und hier haben wir nun weiter zu verfolgen, wie dieser Intellektualismus den Zeitgeist beeinflusst und beunruhigt hat, als er gewissermaßen offiziell eine praktische Aufgabe übernommen und versucht

hatte, die politischen, rechtlichen und sozialen Probleme in sein System einzuzwängen, sich angemacht hatte Natur, Religion, Politik und Kunst nach seinen Gesetzen neu zu deuten und zu regeln: als diese Philosophie, unter der Herrschaft Hegels, zur „Staatsphilosophie“ erweitert worden war. Diese treffen wir auf der Höhe ihrer Machtentfaltung an der Schwelle der Zeit, die uns beschäftigt; zugleich aber deuten die revolutionären Gewitter dieser Epoche auch schon wieder die Erschütterung ihrer Machtstellung an. Der Widerspruch kommt zum Bewußtsein: zwischen der Idealität des Systems und der trostlosen Beschaffenheit des Lebens selbst in diesem philosophisch verteidigten Staate, und wichtige wissenschaftliche Disziplinen schieden sich an, den Ring der spekulativen Systematik zu zersprengen. Die Bedürfnisse der Zeit scheinen ohne Aussicht auf eine Erfüllung, wenn die von den Menschen geschaffenen Institutionen, wie Staat, Recht, Religion, zwar als Ergebnisse der empirischen Notwendigkeit, als Resultate geschichtlicher Entwicklung, zugleich aber auch als „absolut“ vernünftige Verwirklichungen der dem Menschen eingeborenen metaphysischen Begabung verehrt werden sollen.

Darauf aber ging die Staatsphilosophie Hegels, deren Schlüsselstein das Gebäude einer starren konservativen Weltanschauung krönen zu sollen schien, hinaus. In den Jahren ihrer Herrschaft, von der Berufung Hegels nach Berlin im Jahre 1818 bis zum Tod des Philosophen im Jahre 1831, hatte sie in Deutschland eine geistige Diktatur geübt, die das Geschick des Volkes und dessen, was gedacht werden sollte, gedacht werden durfte, für Gegenwart und Zukunft souverän zu bestimmen sich anmaßte. Kein Gebiet hatte sich den Nezen dieses Systems entziehen lassen; selbst das wesentlich auf die Erfahrung angewiesene der Naturwissenschaften, war unter die Gesetze der begrifflichen Anschauungen geordnet worden. Die seit Leibniz namentlich von den französischen Philosophen befestigte analytische Methode hatte der deduktiven wieder weichen müssen: über die Wissenschaft von der Natur war wieder die Erklärung der Natur vom philosophischen, das heißt, spekulativen Grunde gestellt worden, nach welcher alle Erscheinungen der Natur eine Verwandlung Gottes in die Welt darstellen sollten. So hatten Theismus wie Pantheismus wieder Unterschlupf in der systematischen Erkenntnis gefunden. Am schroffsten jedoch war die Diktatur des Systems in der von Hegel verkündeten Apologie des Staats empfunden worden. Wenn Plato nur in der Theorie einen Staat nach den Grundsätzen philosophischer Erkenntnis zu entwerfen unternommen hatte, war Hegel sogar den umgekehrten Weg gegangen und hatte sich unterfangen, den vorhandenen Staat als den höchsten Ausdruck des erkennenden Intellekts

zu rechtfertigen. Ihm galt der Staat — und so wollte er ihn anerkannt wissen — als das Ergebnis der in allen seitherigen Handlungen der Menschheit zum Ausdruck gekommenen sittlichen Vernunft, als ein absolut vollendeter Organismus, der der geschichtlichen Entwicklung als Zweck und Ziel vorgeschwebt habe, so daß alles, was je geschehen, nur das Sichtbarwerden einer sittlichen Weltordnung gewesen wäre, als deren Verweiser eben das denkende „Ich“ des metaphysisch bestimmten Menschen eingesetzt sei. Damit war statt des religiösen ein intellektuell-sittliches Dogma auf den Thron gesetzt, war ein Absolutismus der im Staat verkörperten Vernunft gepredigt. Und gegen dieses neue Dogma, dessen Ausstrahlungen in den Überhebungen der reaktionären Regierungsgewalten täglich zu beobachten war, empörte sich der neue Zeitgeist; die Kritik regte sich gegen eine solche Verherrlichung des Staates, die in den Gefühlen der Massen keinen Boden fand, die nur durch eine künstliche Dialektik sondergleichen aufrecht erhalten wurde. Vor allem war man im höchsten Grade mißtrauisch dagegen, daß der solcherart gefesselten Entwicklung und der praktischen, von der damaligen Politik gemachten Weltgeschichte als Ziel — wie Hegel wollte — die Freiheit winkte. Die Zeit war reif geworden, gegen die Tyrannei eines Systems zu revolutionieren, das alles Ungewisse, Zweifelhafte, alle flüssigen Anschauungen über Beschaffenheit, Sinn und Zweck des Daseins, über Ursprung und Zukunft der Seele an die Kette der Logik legen wollte. Die Skepsis wurde wach gegen eine Dialektik, die die „absolute Religion“ als ein gesetzmäßiges Verlangen der menschlichen Vernunft ansprach und die christlichen Dogmen den wissenschaftlichen Ergebnissen wieder gleichstellte, weil sie in der „Form von Vorstellungen“ den nämlichen Wert besäßen.

Man kann Schopenhauers schrankenlosem Widerwillen gegen die „Windbeuteleien dieses Charlatans und Unsinnsschmierers Hegel“ sehr fern stehen und doch geneigt sein, zuzugeben, daß hier ein Mißbrauch der Vernunft stattfand, und daß die Gefahr nahe lag, die Erkenntnistraft zur begrifflichen Phantasterei sich verwirren zu sehen. Die Spekulation hatte eine nicht zu überbietende Spitze erreicht, auf der der Schwindel sich einstellen mußte. So mahnte vieles zur Umkehr. Aber so sehr hatte die geistesmächtige Methode Hegels alle Gebiete des Denkens und Forschens schon durchtränkt, daß auch der Abfall von seinem System nur mit den Waffen, die er selbst geschmiedet hatte, vollzogen werden konnte. Fast ausnahmslos waren es Schüler Hegels, die den Kampf gegen ihn aufnahmen; und zunächst schienen in diesen „Junghegelianern“ wirklich nur Rächer der entstellten Lehre Kants zu erstehen, um eine reinliche Scheidung der Gebiete wiederherzustellen.

Der Anstoß zu einer entschlossenen antimetaphysischen Weltauslegung überhaupt kam von anderer Seite; er wurde durch die überraschenden Fortschritte der Naturwissenschaften gegeben. Unbefangen von der deutschen Systematik, hatten namentlich in Frankreich die Cuvier, Lamarck, Geoffroy de Sainte-Hilaire auf den Wegen der Analyse und Induktion der Weltbetrachtung neue Bahnen erschlossen, auf denen keine metaphysische Schranke die Erkenntnis fürder zu hemmen drohte, auf denen man hoffen konnte, ans Ziel zu kommen: den Weltprozeß als eine einzige, widerspruchslose Realität zu begreifen. Die Wissenschaften der Biologie und Physiologie traten mit dem Anspruch der Führerschaft auf das philosophische Gebiet; und die von ihnen rasch Entzündeten läuteten bald allem transzendentalen Idealismus die Totenglocken. Schritt vor Schritt trieb die exakte Forschung dahin, die gesamte Welt, mit Einschluß ihres vornehmsten Produktes, des Menschen, als einen Mechanismus der belebten Materie zu verstehen, der ohne jeden transzendentalen Anstoß durch ein wieder nur mechanisches Gesetz von Ursache und Wirkung sich selber reguliere. Diese ausgesprochen antimetaphysische Tendenz der neuen wissenschaftlichen Richtung bot all den Übermüdeten, den „Überflogenen“ der spekulativen Schule, allen, die eine tiefe Apathie auf den Schwindelpfad der sich selbst überbietenden Dialektik überfallen hatte — und derer war, nach der Sicht-Schelling-Hegel-Periode, namentlich in Deutschland, Legion — eine willkommene Stütze, sich gegen die herrschende und so unzulänglich empfundene Weltanschauung aufzulehnen. Als notwendige Folgen dieses Kritizismus entwickelten sich Positivismus und Materialismus und diese trugen ihre Waffen frischer Schärfe in den Kampf, der auf allen Gebieten um die Weltanschauung nun entbrannte.

Während so zwar die von Kant gesteckten Grenzen der Urteilskraft, wenn auch ohne Berufung auf ihn, wieder schärfer betont wurden, er ungewollt also wieder zu Ehren kam, blieb für seine Ethik in der neuen Weltbetrachtung doch kaum mehr Raum. Die Annahme vom transzendentalen Ursprung der Moral schien ferner unhaltbar; man neigte immer entschiedener dahin, den Ursprung aller moralischen Kräfte aus den rein utilitarischen und sozialen Trieben und Bedürfnissen abzuleiten. Und von hier aus mußte man weiter gelangen: wie die Moral empfing auch der staatliche Rechtsbestand der Gesellschaft als ein empirisches Produkt sozialer Verständigungen neue Grundlagen. Doch tat namentlich hier die Dialektik Hegels noch lange gute Dienste. Der Staat galt immer noch als der kunstvolle Bau und als das notwendige Ergebnis der sozialen Gattungseigenschaften. Nur aus den Formen der starren Beharrung

wollte man ihn erlösen und der Weiterentwicklung anschließen. Der konstitutionelle Volksstaat auf Grund eines sozialen Vertrags, mit gleichen Rechten und gleichen Pflichten für alle, konnte sein ideales Recht ebenso aus Hegels System ableiten, wie sich später der kommunistische Staat eines Karl Marx, eines Lassalle — die beide sich als Schüler Hegels bekannten — darauf stützen konnte. „Verleumdern Sie nicht den Staat, der Staat ist Gott“, durfte Lassalle mit Berechtigung ausrufen, denn in der Tat schossen in dieser ganzen Entwicklungsperiode des Übergangs alle idealen Bestrebungen in diesem Ziel zusammen. Im modernen Staat verkörperte sich nun für den Einzelnen wie für die Masse die Sittlichkeit, die den Menschen über seine Beschaffenheit als bloßes Naturprodukt hinaus hob; die politischen und die sozialen Ziele drängten die metaphysischen, religiösen und — nicht zuletzt — auch die künstlerischen entschieden in den Hintergrund.

Als „politischer Idealismus“ erlebte diese neue Weltanschauung nun freilich eine Enttäuschung nach der anderen; die schlimmste in den Mißerfolgen des achtundvierziger und des neunundvierziger Jahres. Aber auch die Kraft des sozialen Altruismus — das ethische Zentrum dieser Richtung — zerspaltete unter dem mißgünstigen Geschick, das der nacktesten Selbstsucht im Denken und Handeln bald den Schein triftiger Berechtigung zu geben wußte. Ein idealloser Individualismus trat je mehr sichtbar zutage als die neue Sonne der Gewissen, die soziale Moral, immer mehr erbleichte. Von hier aus nahm dann die Entwicklung zur kapitalistischen Interessenwirtschaft, mit ihrem Geist und Seele verwüstenden Kultus des goldenen Kalbs ihren Ausgang.

Ein zweiter, dem Ansturm der neuen Ideen unterliegender Stützpunkt des Hegelschen Systems war dessen „Staatsreligion“. Eine Zeit, die sich mindestens des Rechts, die religiösen Probleme in individueller Freiheit anzuschauen, bewußt geworden war, mußte an diesem Dogma Anstoß nehmen. Der sich mit dem Staatsgedanken eng verschwisternde Geist der evangelischen Orthodorie stand zu dem Rationalismus der liberalen Bewegung in ebenso schroffem Widerspruch wie andererseits der nie ermüdende Versuch der römischen Kirche, das Gebiet des Kultus, samt dem der Schule, dem Einfluß des Staats zu entziehen. In solcher Zeitstimmung mußte ein Buch wie ‚Das Leben Jesu‘ von David Friedrich Strauß wie eine Wetterentladung wirken. Obwohl es in breiten Schichten des deutschen Volkes als eine herostratische Tat verabscheut wurde, deren Odium sein Verfasser jahrzehntelang zu tragen hatte, brachte es doch jene radikale Kritik in Fluß, die in ihrer einseitigen, nur logische Beweggründe in der Menschenseele respektierenden Psychologie das

religiöse Empfinden der kommenden Generationen in schwere Schwankungen versetzte. Man hielt den Glauben und das Bedürfnis zu glauben beseitigt, wenn man die religiösen Vorstellungen dem rationalen Verstande als nichts beweisende Legendenbildungen denunzierte. Den symbolischen Inhalt der Christenlehre, die vieltausendjährigen Problemen der Menschheit eine Lösung im Gleichnis suchte, verwarf man, weil man das Vorhandensein von Problemen in einer mechanistisch völlig durchsichtigen Welt überhaupt nicht anerkennen wollte. Da sich jedoch die religiöse Empfindung damit nicht aus der Menschheit wegbeweisen ließ, suchte man auch sie als Ausstrahlung der altruistischen Moral umzudeuten und glaubte sie so eher noch zu adeln als zu verdächtigen. Dieses Ziel verfolgte das — freilich viel später erscheinende — zweite Buch von Strauß: ‚Der alte und der neue Glaube‘, das später noch betrachtet werden wird. Die freireligiösen Gemeinden, die dieser Bewegung ihren Anstoß danken, von Ronge, Uhlich, Wislicenus u. a. gegründet, schienen dann freilich Strauß selbst nur jämmerliche Halbheiten: „Nachdem man den Kirchenbau abgetragen, nun auf der fahlen, notdürftig geebneten Stelle eine Erbauungstunde zu halten, ist trübselig bis zum Schauerlichen“, meinte er.

Vornehmer als Strauß und von einem kräftigeren Idealismus getragen, ging Ludwig Feuerbach in gleicher Bahn. Er bekämpfte im ‚Wesen des Christentums‘ hauptsächlich den Glauben ans Jenseits: der Mensch sollte nicht länger an diesem illusorischen Gängelbände in der Irre herumtasten, nicht länger „hier“ in seinen vornehmsten Rechten sich bescheiden müssen, um sie erst „dort“ erfüllt zu sehen. Als Geschöpf und Krone der Natur, als freudiges und freies Sinnenwesen sollte er die verheißene Glückseligkeit des Jenseits schon hienieden sich erwerben und sich als Herrn der Erde fühlen. Die Konzentration auf das Diesseits, auf die menschliche Welt und stetes Recht an die Gegenwart war der kernhafte Inhalt seiner Lehre. Wohl trug sie ein sittliches Ideal von höchster Bedeutung in die Massen, aber doch wieder eins, dem praktischer Wert nur beikam, wenn gleichzeitig alle Bedingungen eines solchen vorgegriffenen „Übermenschentums“ auch hienieden schon Erfüllung fanden. Der Appell an den Stolz eines gegenwärtig — und wahrscheinlich noch auf lange hinaus — unter immer wechselnden Formen der Sklaverei hinäszenden Geschlechts entbehrte nicht der Ironie. Und Feuerbach hatte Empfindung dafür: so gut er sich bewußt war, „Anteil an einer großen und siegreichen Revolution genommen zu haben“, sah er doch auch, „daß deren wahre Wirkungen und Resultate sich erst im Laufe von Jahrhunderten entfalten würden“. Auch diese Weltanschauung brauchte, wenn sie nicht Phrase

bleiben sollte, die Erreichung politischer Ziele; und nach dem neun- undvierziger Jahre glaubte darum auch Feuerbach an „diesem Irren- und Schurkenhaus der europäischen Welt“ verzweifeln zu müssen. Erlebte seine „soziale Ethik“, wie man den Inhalt dieser Lehre wohl passend benennen kann, an den nächsten Tatsachen aber auch eine Niederlage, so darf sie doch als eine der wichtigsten Grundlagen der aufstrebenden modernen Weltanschauung gelten. Sie erfüllte für ihre Zeit eine notwendige Kritik gegenüber der dialektischen metaphysischen Weltbetrachtung — aber auch gegenüber dem banalen Rationalismus der Straußischen Schule. Das religiöse Bedürfnis des Geschlechts hat später neue Befriedigung gesucht und als die Unzulänglichkeit des Positivismus für eine Weltanschauung sich herausstellte, hat die metaphysische Seite der Welt sich in anderen Auffassungen der Erkenntnis gespiegelt; in die Enge des dogmatischen Dualismus sind Religion und Philosophie kaum je wieder zurückgekehrt: daran kommt Feuerbachs Wirken das stärkste Verdienst zu.

Damals wollte sich ein Ausgleich zwischen den umwälzenden Kräften der wissenschaftlich bestimmten Philosophie und denen der konservativ beharrenden nicht anbahnen. Der Riß war unheilvoll erweitert worden durch die Nachfolge, die Hegel in seiner Eigenschaft als Staatsphilosoph — wenn man ihn so nennen darf — erhalten hatte: durch Schelling, der mitsamt seiner in München erfundenen „Offenbarungsphilosophie“ auf den Berliner Lehrstuhl berufen worden war. Feuerbach nennt ihn den „philosophischen Cagliostro des Jahrhunderts“; und in der Tat schien die mystische Spitze, die Schelling neuerdings seiner früheren Naturphilosophie gegeben hatte, nur einem geistigen Jongleurturn erreichbar. Noch übler wirkten die Paktierungen mit den orthodoxen Mächten beider Kirchen, die Friedrich Wilhelm IV. nach seiner Thronbesteigung anbahnte. Die Konkordatspolitik erschien als der schlimmste Rückfall ins Mittelalter und erregte heftige Opposition volkstümlicher Kreise. Die Handlanger des „Romantikers auf dem preußischen Thron“, Eichhorn, der das Kultusministerium versah, und Friedrich Julius Stahl, der die „Umkehr der Wissenschaften“ in Berlin lehrte, glaubten jedoch allen Ernstes, den liberalen Geist des Jahrhunderts noch erstickern zu können und mieden sorgfältig jeden Weg, der Entwicklung und Klärung der emporringenden modernen Weltanschauung versprochen hätte. Auf allen Linien wurde so der Liberalismus geradezu in die Revolution hineingedrängt. Seine dabei erlittene Niederlage wurde darum auch gleichzeitig eine solche des realistischen Idealismus, dem die oppositionelle Philosophie jener Jahrzehnte zustrebte. Die im Wesentlichen negativen Resultate der Revolutionsjahre führten

eine neue mächtige Stimmung im deutschen Geistesleben herauf: den Pessimismus. Die Ära Schopenhauers begann.

Schopenhauer stand im ausgesprochensten Gegensatz zu dem optimistischen Idealismus beider Richtungen des vormärzlichen Zeitgeistes, des philosophischen und des politischen. Der metaphysisch begründete Pessimismus und der Neo-Buddhismus dieses Kant-schülers vertieften die romantische Grundstimmung, von der auch er ausging, nach einer Seite hin, deren strenge Ethik seine Zeitgenossen abstoßen mußte. So konnte es geschehen, daß er dreißig Jahre fast ohne Einfluß auf seine Zeit blieb. Für sein „Nirwana“ wollte die Romantik ihr „Wolkentuchdudsheim“ nicht eintauschen. Und was sollte gar der Liberalismus mit einer weltflüchtigen Weltanschauung anfangen, er, der dem Geschlecht doch gerade die Welterfüllung erobern wollte? Damit Schopenhauer in Deutschland Widerhall finden konnte, mußte eine tiefe Resignation die Gemüter erst vorbereitet, die Lehre vom Unwert des Daseins eine gefühlte Unterlage empfangen haben. Das Scheitern der Revolution weckte diese Empfindung, die sich wenig um die logische Begründung des Hauptgedankens sorgte, vielmehr sich gläubig der stark suggestiven Beredsamkeit dieses Philosophen hingab. Erst viel später begriff man die wichtigen Axiome seines Systems: die straffe Begründung der Lehre von der Unveränderlichkeit des Charakters, die glänzende Beweisführung des Determinismus. Lange bevor jedoch diese Gedanken dann auf Literatur und Kunst wirkten, nahmen, in den fünfziger und sechziger Jahren, die breiteren Kreise den pessimistischen Hauptgedanken ganz gefühlsmäßig in sich auf. Kein Philosoph konnte dieser Zeit so gelegen kommen wie der, der das Dasein infam erklärte, die Welt und das Leben eine Prellerei nannte. So, aller ethischen Grundzüge entkleidet, erschien der nackte Pessimismus dem ideallos gewordenen und an seinen Zielen verzweifelten Materialismus als eine willkommene Ergänzung. Zwei Richtungen stießen hier zusammen, aus deren Verschmelzung eine erschreckend unfruchtbare Prädisposition des Zeitgeists hervorgehen mußte, in die wir auch die anderen, nun zu betrachtenden Entwicklungslinien einmünden sehen werden.

* * *

Die unter dem absolutistischen Staatsprinzip des 17. und 18. Jahrhunderts bis zur Unerträglichkeit gesteigerte Ungleichheit in der Verteilung der Lebensgüter, die in den erstarrten Ständeordnungen sich zu verewigen gedroht hatte, war die nächste Ursache der ersten französischen Revolution gewesen. „Wer ein vernünftiges Bedürfnis“, sagt Roscher, „anstatt es rechtzeitig zu befriedigen, gewaltsam unter-

drückt, der tötet dadurch entweder den Organismus selbst, oder er muß gewärtig sein, daß nach einiger Zeit dieselben Forderungen der Natur wiederkehren, aber ungleich heftiger, vielleicht mit zerstörender Wut". Auch der soziale Körper ist solch ein Organismus, der immer eines regelnden Ausgleichs der den einzelnen Gliedern zufließenden Ernährung bedarf, in dem die Hypertrophie eines einzelnen Teiles stets als Krankheitsursache wirkt. Ein kommunistisches Grundmotiv ist von alters her in allen Revolutionen erkennbar: immer hat es sich darum gehandelt, die Not der vielen, deren Ausschlossenheit vom materiellen Besitzstand, die Anhäufung der Güter bei einer Minderheit, wo sie sich als geistige Macht und als Recht darstellen und sich gewöhnlich mit frivoler Überhebung umkleiden, durch eine gewaltsame Änderung der Rechtslage zu beseitigen. Jede Revolution, auch die seltenere, die von den Spitzen der Staaten ausgehende, ist ein Rechtsbruch, um einen neuen Rechtszustand anzubahnen.

Das kommunistische Motiv auch der französischen Revolution war nicht lange verhüllt geblieben; die klassische Drapierung mit dem Idealismus Rousseaus hatte der begehrlische Egoismus der ausgehungerten Massen der blutig einherschreitenden Freiheit bald vom Leibe gerissen. Die demagogische Freibeuterei hatte Schrecken auf Schrecken gehäuft und die Volkswohlfahrt an den äußersten Rand des Ruins geführt, bis es den Ordnungsparteien endlich gelungen war, die *egaux* zu besiegen. Den anderen westeuropäischen Nationen war eine so heftige Erschütterung des sozialen Körpers damals erspart geblieben, aber sie hatten doch, zum Teil wenigstens, an den Errungenschaften des großen Austrags in Frankreich partizipieren können. Die dann unter der cäsarischen Zucht vollzogene maßvolle Verschiebung des wirtschaftlichen und des sozialen Gefüges war der neue Ordnungszustand für den größten Teil Europas geworden: die Gleichberechtigung des dritten Standes, des bürgerlichen, schien im Prinzip auch bei den Nachbarnationen gesichert. In der Revolution war jedoch nicht nur die alte Aristokratie unterlegen; mit ihr war auch der vierte Stand seiner verfochtenen Rechte beraubt worden und ohne Anteil am Siegespreis aus dem Kampf gegangen. Für die mit weiteren Erschütterungen drohenden Kräfte dieser Verkürzten hatte Napoleon zunächst wohl Ablenkung auf den Schlachtfeldern Europas und Ägyptens zu finden gewußt, aber eben doch nur eine Ablenkung und nicht eine Lösung des Problems. In der Friedensperiode des neuen Jahrhunderts war es daher in aller Schärfe wieder hervorgetreten: die Emanzipation des vierten Standes kündigte sich dem einsichtsvollen Blicke als Aufgabe des Jahrhunderts deutlich an.

Die beunruhigende Bedeutung dieser Frage verschärfte sich schon in den ersten Jahrzehnten, als die mechanische Arbeit mehr und mehr

von der Maschine geleistet wurde. Hunderttausende von Arbeitskräften schienen künftighin überflüssig und der Möglichkeit der Lebenserhaltung beraubt. Am frühesten enthüllte sich diese Sorge mit allen weiteren Folgen in England: bedrohlich war dort schon die Aufteilung des Nationalreichtums in die riesenhaften Besitze der Nobility und der Kirche empfunden worden; nun erwuchs ein weiterer Konkurrent im industriellen Großunternehmertum. Für die Volkswohlfahrt der bedrohlichste, weil er nicht nur die Früchte der Arbeit, sondern auch die von nun an einzig tauglichen Produktionsmittel an sich zu reißen drohte. Eine Entwicklung der wirtschaftlichen Zustände kündigte sich an, die, wenn ihrem natürlichen Verlauf keine Schranken gesetzt werden konnten, in den Daseinsbedingungen der Völker bald ungeheuerere Mißverhältnisse zeitigen mußte. Man berechnete, in welcher Progression einerseits, bei fortschreitender Entwicklung der Maschinenindustrie und damit verbundener Entwertung der menschlichen Arbeitskraft, die Verarmung des Volkes wachsen, wie andererseits die entstehenden Großbetriebe die Selbständigkeit der gewerbetreibenden Mittelstände aufzehren müsse, wie so ein Zustand schlimmerer Art noch als der des feudalistischen Zeitalters heraufzuziehen drohe: eine verschwindende Minderheit im Besitz aller machtverleihenden Lebensgüter gegenüber dem besitzlosen, proletarischen Volk in seiner ungeheuren Überzahl. Ohne Regelung dieses Verlaufs schien, selbst noch im günstigsten Falle stets vorhandener Arbeitsmöglichkeit, die große Masse des Volks auf das niedrigste Maß der gerade noch unbedingt notwendigen Lebenshaltung hinabsinken zu müssen. Die Verewigung der Not stand vor den Türen Europas. Diese abzuwenden oder ihr zu steuern, mußte im Interesse der Menschheit die vornehmste Aufgabe des Jahrhunderts werden: die Sozialistische Frage, als Arbeiterfrage im weiteren Sinne der Volkswirtschaft, mußte in die politisch=revolutionäre Aufgabe des 18. Jahrhunderts einfließen.

Der in der großen Revolution angebahnte materielle und formale Ausgleich der Rechte und Ansprüche der Stände hatte, unter den Einflüssen der verwandelten Rechtslage und unter der Umwälzung der Technik, dieses volkswirtschaftliche Problem geboren. Es war nur zu sehr geeignet, in hohem Maße zu erschrecken und intonierte ein düsteres, an Dissonanzen reiches Signale der freiheitlichen Symphonie, deren von Rousseau angestimmtes Hauptthema: die ideale Verbrüderung der Menschheit — so reicher Hoffnung Ausdruck gegeben hatte. Nun drohte die unaufhaltsame Proletarisierung der Massen, die Entstehung eines Helotentums schlimmster Art inmitten einer frei scheinenden Gesellschaft als das eine Extrem; und die erwachsende Herrschaft einer neuen Kaste großkapitalistischen Charak-

ters, deren Machtentfaltung keine Schranke gesetzt schien, als das andere.

Während in England die soziale Frage von Männern wie Adam Smith, Malthus, Robert Owen, John Stuart Mill zum Gegenstand wissenschaftlicher Betrachtung gemacht worden war, hatte sie in Frankreich als moralisch-philosophisches Problem die Denkweise des Zeitalters wesentlich beeinflusst und zu mancherlei Lösungsversuchen geführt. Wir haben uns zu erinnern, welche Schwarmgeisteri sich an dem System des Saint-Simonismus entzündete. Nach Saint-Simon war Charles Fourier aufgetreten und hatte seine Phalansterien ins Leben gerufen; ihm wieder waren Enfantin und Cabet mit mehr oder weniger utopistischen Versuchen und endlich Louis Blanc, der sozialistische Held der Februarrevolution, gefolgt. Kaum eine hervorragendere Erscheinung gab es in Frankreich bis zur Mitte des Jahrhunderts, die der suggestiv werbenden Kraft dieses Problems nicht ihren Zoll abgetragen hätte.

Von alledem unterschied sich die Behandlung der sozialen Frage in Deutschland sehr wesentlich. In den künstlerischen und literarischen Umkleidungen der französischen Romantik war diese Propaganda nach Deutschland gekommen und in dieser Gestalt von der politisch-liberalen Bewegung aufgezogen worden. Wohl gehörte die soziale Frage auch bei uns zu dem unklaren, vom abstrakten Ideologismus bestimmten Revolutions- und Entwicklungsprogramm, aber ihre wirtschaftliche Bedeutung und ihre Wichtigkeit für die Neubildung der Gesellschaft wurde in Deutschland noch ganz verkannt, als sie in England bei der Parlamentsreform und in Frankreich bei der Aufrichtung des bürgerlichen Juli-Königtums schon eine eminent praktische Rolle gespielt hatte. Unabhängig von den englischen Wirtschaftspolitikern hatte zwar Sichte auch in Deutschland schon im Jahr 1800 auf die wahrscheinliche Entwicklung der wirtschaftspolitischen Zustände hingewiesen und seiner Nation in der Schrift „Der geschlossene Handelsstaat“ einen Weg gezeigt, wie den Gefahren kommunistischer Begehrlichkeit und der drohenden Anarchie eines wirtschaftlichen Individualismus auszuweichen sei; er war kaum gehört und gar nicht verstanden worden. Daß der Rechtsbestand gesellschaftlicher Einrichtungen, wie er historisch nicht unangetastet bleibe, auch ethisch betrachtet keinen zu verewigenden Zustand rechtfertige: das hatte dieser, unser patriotischster Philosoph ausdrücklich gelehrt. „Alle Abweichungen vom Rechte entschuldigt die Not. Wer die Not verewigen will, der will das Unrecht um seiner selbst willen. Er ist ein Feind des Menschengeschlechts — das Recht muß schlechthin Bahn bekommen“. Damals brannte die Not noch nicht, darum blieb den Deutschen Sichtes Mahnung — „Philosophie“.

Nach der Julirevolution erwartete man dann bei uns von der politischen Reform, der zuversichtlich entgegengesehen wurde, die voll befriedigende Lösung auch der wirtschaftlich-sozialen Frage als eine angenehme Zugabe zu der zu gestaltenden Freiheit. Ein Geschenk, das mehr aus allgemeiner Menschenfreundlichkeit als aus einer irgendwie tieferen Empfindung des Mißverhältnisses gegeben werden sollte. Die Aufhebung der bäuerlichen Leibeigenschaft und anderer feudaler Einrichtungen schien in den damals noch vorwiegend agrarischen deutschen Staaten, mit ihrer schwach entwickelten Industrie und ihrem fast noch ganz auf die eigenen Bedürfnisse beschränkten Handel, für die Zukunft alle wünschenswerten Garantien zu geben. Ferner sah man in der Gründung des Zollvereins — wenigstens die von ihm Vorteil ziehenden Länder empfanden so — einen geeigneten Weg, die wirtschaftliche Entwicklung unter einer weisen Verteilung von Schutz und Freiheit gedeihen zu sehen. Tatsächlich hatte sich, trotz der reaktionären Verstockung der Politik nach dem Wiener Kongreß, die wirtschaftliche Lage ja Schritt für Schritt zu leidlichem Wohlstand erholt; man lebte, gegen den Zustand noch vor einem Vierteljahrhundert, in dieser Hinsicht damals goldene Tage. Der bescheidene Individualismus des Gewerbe- und Handelsstandes der Jahre von 1815 bis 1840 ließ eine Verschärfung der sozialen Gegensätze im wirtschaftlichen Sinne, wie sie sich später, und dann freilich gleich in rapidem Tempo, fühlbar machten, in Deutschland noch kaum ahnen. Noch weniger sah man voraus, was mit den fünfziger Jahren, als der Liberalismus sich zum alleinseligmachenden Manchesterium bekehrte, dann eintrat. „Hätte einer“, sagt Robert Prutz, „im Jahre fünf-, sechs- oder achtunddreißig das deutsche Volk fragen können, wie es sich befände, er würde von der ungeheueren Mehrzahl die Versicherung erhalten haben, daß es ein ganz gutes Leben sei in Deutschland, es sei alles in Ordnung und Ruhe, die Schreier eingesperrt, an Krieg nicht zu denken, Handel und Gewerbe blühten, der Wohlstand steige — dormi, che vuoi di piu?“

Das alles haben wir zu berücksichtigen, um die deutsche, auffallend romantisch-sentimentale Auffassung des sozialen Problems, die wir auch in der Kunst dieser Zeit sich spiegeln sehen werden, zu begreifen. Das Schreckbild einer Auflösung der Gesellschaft in „einen Urbrei des Volks“, das die Gegner der sozialen Reformen später heraufbeschworen, blieb den vormärzlichen Seelen erspart; aber man glaubte auch nicht, daß in Deutschland je eine öde Profitmoral, die in zynischer Überhebung die Früchte einer schwer erarbeiteten humanen Zivilisation sich allein aneignen möchte, Herrschaft gewinnen könne. Der abstrakte, philosophisch-moralische deutsche Früh-Sozialismus, der sich als Schwärmerei, oder, wenn man will, als Gefühls-

duselei gab, sah den Feind, den es zu bekämpfen galt, nur in der Konvention, in Schranken aller Art für die sittliche Freiheit. Man kann es Idealismus, aber man muß es auch Kurzsichtigkeit nennen, wenn man damals von der politischen und religiösen Freiheit schlecht-hin alles erwartete und von der schrankenlosen Entfaltung des gewerblichen Individualismus gar nichts fürchtete. Die liberale Illusion schwelgte nur in Bildern der breitesten Glückseligkeit, hinter denen das Schreckensantlitz, das die Revolution des 19. Jahrhunderts trug, nicht vermutet wurde. „Die armen Leute haben gesiegt“, hatte von der Pariser Julirevolution der helgoländer Fischer Heinrich Heine erzählt, und mit den meisten Deutschen hatte Heine selbst es geglaubt; denn „mit seinem Instinkte begreift das Volk die Ereignisse vielleicht besser als wir mit all unseren Hilfskenntnissen“. Und darin lag es wirklich: vor lauter Theorie sahen die Gebildeten nicht, was wirklich vorging. Man bewunderte die englische Verfassung und schwur tausendmal, daß in ihr das absolute Heil der Völker enthalten sei; und diese neidische Sympathie wuchs noch, als jenseits des Kanals der Freiheit des Volks — so faßte man es in Deutschland auf — ein neuer, noch köstlichere Rechte verbürgender Sieg durch die Parlamentsreform erfochten worden war. Die schwerwiegende Bedeutung der gleich darauf ausgebrochenen Handelskrisis, die Tatsache, daß in den Inseikönigreichen die Zahl der Maschinen-Webstühle in den Jahren von 1820 bis 1830 von 1400 auf 55 000 gestiegen war, machten den deutschen Liberalismus nicht stutzig. Erst die Revolution brachte das Erwachen und die Einsicht.

Und dieses Erwachen war furchtbar, beschämend, ja tödlich für jeden selbst ehrlichen Illusionismus, denn fast gleichzeitig enthüllte sich der wirtschaftlich-bourgeoise Charakter der freiheitlichen Bewegung. Mit einem Schlage sah der romantische Liberalismus seine revolutionäre Rolle ausgespielt; der Mangel an Wirklichkeitsinn und organisatorischem Talent hatte ihn an der beharrenden Staatsgewalt scheitern und ihn seine Herrschaft über die enttäuscht aufbrausenden Massen einbüßen lassen. Erst von diesem Zeitpunkt ab gewann die soziale Frage in Deutschland praktische Bedeutung. Die in Köln während des Revolutionsjahres erfolgte Gründung der ersten Arbeitervereine war der Anfang der sozialdemokratischen Bewegung, die zu der schroffen Scheidung der proletarischen Interessen von denen des liberalen Bürgertums um so sicherer führen mußte, als der bürgerliche Liberalismus sich nun seiner humanen Ideale mehr und mehr entschlug und dem schrankenlosen Individualismus in die Arme zu werfen sich anschickte. Die durch die Sozialdemokratie bewirkte Zerklüftung der Gesellschaft ging unglücklicherweise um so rascher vor sich und ging um so tiefer, als gerade in den zwei Jahrzehnten, die

der Zersetzung der liberalen Emanzipation folgten, die deutsche Politik jeder einheitlichen Führung entbehrt und die Regierungen in ihrer eifersüchtigen Selbstsucht die Wandlung des liberalen Bürgertums zu einer Wirtschaftspartei mit ausgesprochenen materiellen Zielen wohlgefällig begrüßt hatten: sie sahen die Gemüter endlich einmal abgelenkt von den gefürchteten Zielen der politischen Umwälzung. So konnte sich, zur unheilvollen Verschärfung der Gegensätze, die kapitalistische Richtung der bürgerlichen Gesellschaft ungestört, durch keine Kontrolle aus höheren nationalen Gesichtspunkten behindert, frei entfalten. Der gärende sozialistische Geist dagegen war ganz auf Selbsthilfe angewiesen und hatte fortan sowohl die bürgerliche Gesellschaft wie den Staat als Feinde gegen sich.

Der hierdurch bewirkte Prozeß der Zersetzung des Zeitgeistes wurde natürlich für die innere Kultur des Volks und für die künstlerischen Äußerungen der Zeit von einschneidender Bedeutung. Zwei mächtige Schichten der Volkheit wandten sich nun zunächst dem entschiedensten Realismus zu, einem Realismus, der bei der Verschärfung der Gegensätze und des Kampfes jede ideale Lebensauffassung in den Hintergrund drängen mußte. Mit dem Ressentiment aller Enterbten und Enttäuschten huldigte die Masse des Volks, wo immer ihr Interesse in Frage kam, dem radikalsten Skeptizismus: nach der grimmigen Erfahrung im Kampfe um die Freiheit war dem arbeitenden Volke schlechterdings jedes Ideal dieser gepriesenen Zivilisation des Jahrhunderts gründlich verleidet. Unberührt von diesem Wandel der Empfindungen blieb vielleicht nur der deutsche Bauernstand; in den Städten aber gewann unter dem vierten Stand die zynische Verhöhnung des gegenwärtigen Daseinsinhalts rasch die Oberhand. Die Abbröckelung der religiösen Empfindung und des Glaubens an ein gerechtes und weises Walten der göttlichen Vorsehung hatte der radikale Liberalismus vorher ja selbst mit allen Kräften besorgt. Seine mit soviel Emphase verkündete soziale Ethik hatte sich jedoch schlecht bewährt; so viel war von ihr versprochen worden und so wenig hatte sie gehalten! Kein Wunder, daß sie nun von den Ernüchterten als Täuschung überhaupt erkannt wurde. Die entschlossene feindliche Haltung gegen alle gegenwärtige Kultur und die Zuflucht zu utopistischen Hoffnungen eines künftigen gerechteren Gesellschaftszustands auf einer ganz neuen Grundlage flossen ganz natürlich in der Weltanschauung dieser Massen zusammen. Und schließlich konnte auch die Weltanschauung der zur Herrschaft sich anschickenden bürgerlichen Gesellschaft keine andere als eine materialistische sein, wenn sie sich nicht zu einer vollendeten Heuchelei entschließen wollte — was sie später freilich leidlich gut fertig brachte. So gewann in den beiden großen Schichten des Volks einstweilen die sterilste und ödeste

aller Weltanschauungen die Oberhand: der aus der Erfahrung geborene Pessimismus. Wenn alles andere, außer Geld und Gut, zu erstreben im Leben wertlos und nutzlos scheint, dann bleibt nur das gründliche Ausgenießen dieser kurzen uns gegönnten Spanne des Daseins als aller Lebensweisheit Anfang und Ende.

Schon in den zwanziger Jahren hatte, wie wir sahen, da die politische Bevormundung eine Betätigung der Kräfte im Dienste des Gemeinwesens nicht gestattete, im wohlhabenden Bürgerstand die Genußsucht bedenklich um sich gegriffen. Das erfuhr in den Jahrzehnten nach der Revolution nun noch ungeahnte Steigerung. Denn wenn in der allgemeinen und skrupellosen Jagd nach Erwerb auch immer nur eine Minderheit zu erheblichem Reichtum gelangen kann, so doch ist die Anwartschaft auf das Glück, sich emporarbeiten, oder im Hazard des Lebens sich empor „gewinnen“ zu können, dank der freigegebenen Entfaltung der Kräfte allen zugesichert. Genießen macht dann nicht mehr gemein, sondern läßt vornehm erscheinen. Für jede kapitalistische Gesellschaft gilt Taines auf Frankreich bezogene Wort, daß man immer nur zwei Parteien zu unterscheiden habe: die der Zwanzigjährigen und die der Vierzigjährigen; die einen, die Rentiers werden, die anderen, die Rentiers bleiben wollen. Unter der von keinem sittlichen Ideale gezügelten Profitsucht will die wohlhabende Gesellschaft nie etwas von Lists weiser Einsicht wissen, „daß die Kraft Reichtümer zu erwerben unendlich viel wichtiger sei als der Reichtum selbst“. Die Arbeit verliert ihre Würde gegenüber dem allein noch geschätzten Besitz; sie wird dienstbar auf jeglichem Gebiet; und wie die Wissenschaft, die Technik und die Erfindung herangezogen werden, Industrie und Verkehrswesen zu großartiger Entfaltung zu bringen, so wird auch die Kunst kommandiert, den Schein des Schönen in dieser innerlich kalten und jeder wahrhaftigen Empfindung abgewandten Welt zu entzünden.

Der Kapitalismus, als gesellschaftliches Lebensprinzip, muß in der natürlichen Ethik sowohl wie in der entwickelten des Humanismus stets seine schlimmsten Feinde erblicken; darum legt er der gnädig befohlenen Kunst das strenge Joch des Konventionalismus auf. Sie soll dann vor allem den herrschenden Instinkten schmeicheln und die brüchige Moral der profitorientierten Herrlichkeit weise vergolden. In dem bereitwillig gewährten Luxus findet sie den Verbündeten, der sie vollends in leere äußerlichkeit hinabzieht. So kam es, daß die nächsten zwei Jahrzehnte des vorher in ähnlichem Maße nie erlebten oder auch nur geahnten wirtschaftlichen Aufschwungs in Deutschland die Zeit der niedersten künstlerischen Trivialität wurde, die das Jahrhundert sah.

Auf der Weltausstellung in London, 1851, hatte sich dem um

seine zerbrochenen Ideale noch leise trauernden freisinnigen Bürgertum die Herrlichkeit der künftig möglichen freihändlerischen und industriellen Machtentfaltung offenbart. Dort war auch das künstlerische Symbol des neuen Zeitgeists zu bewundern gewesen: der Kristallpalast, der Tempel für die allein noch geglaubten Götter. Und die liberale Kunstkritik fand, daß das mächtige Glashaus weit imponierender sei als der Kölner Dom, den man damals in Deutschland, vollkommen unnötigerweise, fertig zu bauen im Begriff war . . .

Man verschmähte in unserem Land gewiß in dieser Zeit auch geistigen Genuß nicht, aber die bürgerliche Gesellschaft wollte ihn ohne Anstrengung, ohne die Widerhaken von Problemen, an denen man sich reißen könnte. Wieder — und immer noch — verlangte man Beschwichtigung von der Kunst; und am willkommensten war sie, wenn sie mit mehr oder weniger Heuchelei der Konvention der einzig elementar gebliebenen Empfindung: der beliebtesten Menschlichkeit im sexuellen Zentrum wohlige Anregung schuf. In einer Gesellschaft von solcher geistiger und sittlicher Depravation war ein Offenbach schließlich nur der notwendige und erschöpfende Ausdruck vorhandenen künstlerischen Bedürfnisses.

Zwischen all den auseinanderstrebenden Richtungen der Jahrzehnte vor der Revolution aufgewachsen und nun vom grinsenden pessimistischen Materialismus rings umlagert, konnten schließlich auch die Träger tieferer Bildung und Sehnsucht nach sittlichen und seelischen Gütern der Menschheit der Resignation nicht ausweichen. Es schien nicht, daß in absehbarer Zeit der echte liberale Gedanke des Jahrhunderts die schroffen Gegensätze, die sich aufgeworfen hatten, ausgleichen könne; nicht im wirtschaftlichen Leben und nicht im geistig-kulturellen. Alle Aussicht aber, die Gesamtheit gar auf eine höhere Stufe sittlicher Freiheit und des Wohlstands zu heben, schien verschwunden. Das Bewußtsein der mit Verzweiflung verknüpften Erfahrung lag aller Welt zu schwer im Blute, als daß man den Mut zu Neuem hätte aufbringen oder den Glauben hätte teilen können, dem Friedrich Albert Lange später das erhebende Wort fand: „Aus der Unvernunft des überlieferten Daseins ringt das vernünftige Ideale sich los und niemals, so lange wir sittliche Wesen sein wollen, dürfen wir auf den Anspruch verzichten, daß heute der Tag ist, an welchem ein neues Leben beginnt, für das Individuum wie für die Menschheit“.

Gerade die Unmöglichkeit, sich um das Banner irgend einer einheitlichen, mächtigen, die auseinanderstrebenden Kräfte an sich ziehenden Lebensidee scharen zu können, war damals so niederdrückend für die höheren Menschen. Höchstens in der frisch aufgegriffenen nationalen Einheitsfrage fand eine große Anzahl liberal gesinnter Deut-

scher, auch nach der Revolution, ein solches Banner und folgte ihm nun mit nüchternerer Besonnenheit. Der so kläglich in einen weltbürgerlichen Krämerliberalismus verwandelten Weltverbrüderung abgeneigt, ebnete diese neue nationale Richtung liberaler Prägung dem kommenden Erfüller der deutschen Sehnsucht die Wege. In Männern wie Gervinus, Treitschke und Sybel kam dieser Geist endlich zu reiferer Entfaltung. Aber selbst die über alle kühnsten Wünsche hinaus glänzende Erfüllung des äußeren Geschickes, die der 18. Januar 1871 brachte, konnte die Einsichtigen darüber nicht täuschen, daß außer dem laut genug sich ankündigenden patriotischen Stolz sonst kaum ein gemeinsames Ethos dem deutschen Volke erhalten geblieben war. Eine neue Form war gegossen worden, doch als man daran ging, sie mit neuem Inhalt zu füllen, zeigte es sich, daß man über einen solchen gar nicht mehr verfügte. Die bis in ihre Wurzeln zerspaltene Weltanschauung des Geschlechts schien ungeeignet, einen solchen Inhalt zu schaffen; und über die Wege, die zu einer der fortgeschrittenen Zivilisation entsprechenden inneren Kultur des ganzen Volkes führen könnten, war eine Einigkeit nicht zu erzielen. So ergibt sich auch am Ende dieser Periode gerade für die Hoffnung auf eine volkstümliche und im nationalen Sinne wahrhaftige Kunst eine Summe von Umständen und Dispositionen — so ungünstig wie nur möglich.

Ein Gemeingefühl des Wohles oder des Schmerzes, des Glaubens oder des Unglaubens, der Liebe oder des Hasses, der Achtung oder der Verwerfung war nicht vorhanden, wie hätte da eine volkmächtige Kunst vorhanden sein können? In keiner Zeit war die Harmonie der Empfindungen so häufig und so schwer erschüttert worden wie in den Jahren von 1830 bis 1870; man konnte am Ende dieser Periode auch von Deutschland sagen, was Alfred de Musset von seinem Lande sagte: „Alles was war, ist nicht mehr, Alles was sein wird, ist noch nicht“. Glücklicherweise, wenn bei wenigen mutigen Geistern eine Vorstellung des Kommenden aufdämmerte, wenn aus dem Chaos der Zweifel, der Negationen, der Umwertungen sich doch ein neues Menschheitsideal losrang, eines, das ohne rückfällig die Fortschritte der Erkenntnis zu verleugnen, doch aus dem trostlosen Räderwerk eines seelenlosen Weltmechanismus zur Freiheit zu gelangen strebte. Wie weit die dritte Gruppe der die Entwicklung tragenden Geister: die als Jungdeutsche Schule zur Bekämpfung der romantischen Versumpfung zusammengeschlossene, diesem Ziele nahe kam, wird darum nun zu betrachten sein. Aus der philosophischen und aus der wirtschaftlich-politischen Entwicklung hat das Junge Deutschland seine Kräfte gezogen, und da es sich vornehmlich auf künstlerischem und literarischem Gebiete die Führung anmaßte, strahlte

es die verarbeiteten Ergebnisse in die Kulturerfcheinungen aus, die unserem Interesse vor allem nahe liegen.

* * *

Wir gedachten der Fülle neuer Aufschlüsse, die von den Gebieten der Biologie, Anthropologie und Physiologie in diesem zweiten Drittel des Jahrhunderts der Weltbetrachtung zugeflossen ist. Es war nur die natürliche Folge, daß die literarisch-poetische, die künstlerische Behandlung des Menschen und seiner Stellung zu Natur und Gesellschaft einen bemerkenswerten Wandel erfuhr. Nur hatte man sich zunächst mit einer Unsumme von Überlieferungen auseinanderzusetzen. Deutschland glich dem Wanderer zu einem neuen Heim, der eine ungeheuere Last alten Hausrats auf seinem Rücken mitschleppt.

Das Bild des inneren Menschen — aller Kunst höchster Gegenstand — war bisher fast ausschließlich unter dem Gesetz der transszendentalen Moral gesehen worden. Nun schien alle Ethik restlos aufzugehen in der Psychologie; damit war die künstlerische Tätigkeit, die nicht bei der äußerlichen Nachahmung der Natur stehen bleibt, vor neue Probleme gestellt. Mit der Psychologie des Individuums aber gewann unter den veränderten Gesichtspunkten auch die Psychologie der Massen eine andere Bedeutung. Die alten Stützen des Gesellschaftsbaues waren ins Wanken geraten und sollten durch neue ersetzt werden; da konnte ehrlicher Einsicht nicht entgehen, daß hierzu einstweilen nur Notstützen zur Verfügung standen. Die bleibenden, dauerhaften konnten erst geschaffen werden, wenn das Baumaterial seine Tüchtigkeit und Dauerhaftigkeit erwiesen hatte, woran einstweilen noch zu zweifeln war. In der die evolutionistische Weltanschauung vorbereitenden analytischen Periode des Jahrhunderts sah sich die tiefer strebende Kunst vor so grundsätzliche Fragen gestellt, daß es nicht wundernehmen kann, wenn wir nur selten auch schon die Kraft auf ihrer Seite finden, mit diesen Problemen erfolgreich ringen zu können und dafür sehr oft die mehr oder minder talentierte Windbeutelei mit ihnen jonglieren sehen. Denn den folgerichtigen nächsten Weg einzuschlagen, den notwendigen, den die Literatur, unter Verzicht auf intuitive Weltauslegung, Seite an Seite mit dem Positivismus des Zeitalters, hätte gehen müssen: den des Naturalismus — war man, in all der Überflogenheit höherer Wünsche, damals noch durchaus abgeneigt. Die starke Welle des Naturalismus, die sich in Frankreich einige zwanzig, in Deutschland erst einige vierzig Jahre später in alle Gattungen der Literatur ergoß, war darum auch in diesem Sinne nur eine nachgeholtte Notwendigkeit. Als auch diese durchschritten war und die Macht des Materialismus gebrochen, die

Weltanschauung der Entwicklungslehre wieder zu synthetischen Ergebnissen neigte und ihrer Ethik eine neue erkenntnistheoretische Grundlage erstrebte, da erst suchte auch die Kunst wieder zum Einklang mit dem wissenschaftlichen Zeitgeist und mit ihrer eigenen Wesenheit zu gelangen.

In den dreißiger und vierziger Jahren liebte man, diese notwendigen Entwicklungsphasen kühn zu überspringen; und was an Einsicht und Geduld fehlte, wurde durch überheizten Eifer ersetzt: aus der Sturmflut neuer Probleme, die über die Zeit hereingebrochen war, griff man kühn die geeignet erscheinenden heraus — mehr mit Liebe und Leidenschaft als mit ehrlichem Vermögen, sie bewältigen zu können — und versuchte sie künstlerisch zu gestalten. Die noch sehr ungewissen Ergebnisse der wissenschaftlichen und der philosophischen Revolution sollten unverweilt zur Scheidemünze der geistigen Unterhaltung ausgeprägt werden. Wiederum mit dem Jahre der Julirevolution etwa traten diese neuen Kräfte auf den Plan, die sich durchaus als Mandatare einer anbrechenden Kultur fühlten und eine zweite Sturm- und Drangperiode in Deutschland heraufführen wollten. Das neue, das „moderne“ Leben sollte im ganzen Umfang, mit seinen politischen, philosophischen, wissenschaftlichen und religiösen Problemen unmittelbar in die künstlerische und literarische Produktion der Zeit einfließen. Die Kunst sollte eine Waffe im Zeittampf werden: ein Schwert oder eine Narrenpflöcke, je nachdem man vernichten oder nur verwunden wollte. Die innige Verschmelzung der künstlerischen Ideale mit den politischen ergab sich aus der vorherrschenden Neigung der Zeit ganz von selbst; die praktische Form hierfür aber sah man zunächst im Journalismus, der, in Deutschland noch ziemlich unentwickelt, nach französischen und englischen Mustern umgebildet werden sollte. Doch auch im Roman, in der Novelle und vor allem im Theaterstück wollte sich die Propaganda volkstümlicher Ideen wirksame Ausdrucksmittel schaffen.

In der Einladung zur Mitarbeit an den „Horen“ hatte seinerzeit Schiller die Losung ausgegeben, daß in dem neuen Blatte von der ästhetisch-publizistischen Betrachtung alles ausgeschlossen werden solle, was sich auf Staat, Religion und politische Verfassung beziehe. Nun wurde die gerade entgegengesetzte Tendenz ausgerufen: die Literatur habe die engste Verbindung mit den vorrückenden Tagesinteressen zu suchen. Auch hierin schon sprach sich eine entschiedene Abkehr von der Weltanschauung der klassisch-künstlerischen Vorperiode zugunsten der modern-demokratischen aus. Als erstes Zugeständnis an den Zeitgeist mußte darum vom Staate volle Pressefreiheit gefordert werden; und wieder war es nur natürlich, daß die Obrigkeiten, bis hinauf zu dem glorreichen Bundestag, aus guten Gründen zöger-

ten, eine so gefährliche Waffe freizugeben. Die Kämpfe um dieses wichtigste Gut der modernen Zivilisation haben um die Häupter der liberalen Publizistik den Nimbus freiheitlichen Heldentums in breiten Strahlen entzündet und oft noch aus den talentlosesten Schwärmern, die kaum ein Verständnis für die von ihnen verfochtenen Phrasen hatten, Märtyrer geschaffen. Wir stoßen hier gleich auf das Generalmerkmal dieser Richtung; ihr pathetischer Eifer stand in einem auffälligen Mißverhältnis zu der Begabung, worüber sie zu verfügen hatte. Dennoch waren ihre augenblicklichen Wirkungen stark genug, das Verhältnis des deutschen Publikums zu Literatur und Publizistik von dieser Zeit an merklich umzugestalten. Wir sehen durch diese Wirksamkeit nun im Mittelstand die Periode der „Bildung“ heraufgeführt, jene zweifelhafte Bereicherung des Volksgeistes, die sich in dem Ehrgeiz spiegelt, von allem etwas wissen und verstehen zu wollen, sich, wenn auch nicht die Kenntnis der Dinge selbst, so doch ein Wissen um diese Kenntnisse anzueignen, — also der vielbeklagten Halbbildung, der Bildungsphilisterei, die bald üppig als buntblühendes Unkraut auf den wohlbestellten Feldern der geistigen Arbeit aller Art empornwucherte.

Wenn das „Junge Deutschland“ sich seines hervorragenden Wirklichkeitssinns rühmte und aus dem Bewußtsein, für dringliche Forderungen der rationalen Weltanschauung seine Waffen in den Kampf zu tragen, Kraft zu ziehen meinte, so erscheint uns das heute freilich zum großen Teil als eine schlimme Selbsttäuschung. Der gründlichste Fehler dieser Richtung und die Ursache ihrer ephemeren Wirkung war wohl gerade der Mangel an Fühlung mit den wirklichen Bedürfnissen des Volks und des modernen Staats, war ihre einseitige Auffassung der in Europa sich ankündigenden, gesellschaftlichen Revolution, die oben gekennzeichnet wurde. Die Helden vom Jungen Deutschland und die ihnen verwandten Mitkämpfer des Liberalismus haben nie ihren abstrakten Ideologismus abstreifen können. Sie zogen zwar aus, den Romantismus zu vernichten, blieben aber im Grunde doch selbst noch Romantiker reinen Bluts. Der „Roman der Revolution“ war es nun, um ein Wort des dritten Napoleon zu brauchen, der ihren Blick trübte, ihre Kräfte verwirrte. Im Wiederausschlagen der revolutionären Flammen an der Seine, in den freiheitlichen Bewegungen der Völker ringsherum, in Griechenland, Spanien, England und Polen: überall sahen sie nur ein Aufleben der Ideale von 1789, einen zweiten allgemeinen Völkerkampf um „Menschenrechte und Freiheit“. Die Geschichte von vierzig Jahren hatte diese deutschen Ideologen nichts lernen und nichts vergessen lassen, weil ihnen die wesenhaften geschichtlichen Vorgänge eben gar nicht zum Bewußtsein gekommen waren. Das durch die Tatsachen längst

forrigierte Ideal Rousseaus war bei uns auch nach 1830 noch die Quelle aller Weisheit und Begeisterung. Trotz all ihrem Radikalismus steckte diesen Freiheitsstreitern in der Toga des demagogischen Tribunats die Sentimentalität als Pfahl im Fleische; weshalb denn auch soviel groteske Lächerlichkeit bei den Revolutionen, die sie schürten, herauskam.

Hatte die von den Schlachtfeldern bei Leipzig, Belle-Alliance und Paris heimgekehrte „teutsche“ Jugend mit ihren Idealen den grimmigsten Haß gegen den Franzmann genährt, so schwärmte das junge Deutschland nun für die „Leidensgenossen“ an der Seine, bewunderte deren revolutionäres Heldentum und sah sie mit glühender Teilnahme aufs neue für die bedrohte so heißerrungene Souveränität des Volks die Barrikaden besteigen. Daß zu denen der Juli-revolution ganz andere Mächte die Steine herbeigetragen hatten, daß die Bankiers Lafitte und Casimir Périer nichts weniger als Neophyten Rousseaus waren, daß diesmal das um seinen wohlfeil gewonnenen Profit ängstlich gewordene Bourgeoistum das verblendete Volk in den Straßenkampf gehetzt hatte, dafür dämmerte in Deutschland das Verständnis erst sehr spät. Griechen, Franzosen, Engländer, Polen — alle, denen man die gleichen Leiden, die Deutschland trug, andichtete, nahm man an das große, warme, für kosmopolitische Verbrüderung schlagende Herz und begeisterte sich an ihren Taten für die daheim sich vorbereitenden. Den durch Deutschland ziehenden flüchtenden Polen wurden schimmernde Feste bereitet und auf ihnen die Märtyrer der Freiheit in Prosa und Vers gefeiert. In Prosa und Vers herauschte man sich für alles, was den großen kommenden Tag eines in Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit aufblühenden Europas entgegen zu führen versprach. Das soziale Öl aber, womit sich jeder rechtschaffene Liberalismus salben muß, bezog man nach wie vor aus der romantischen Apotheke: Rehabilitation des Fleisches, freie Regelung der Geschlechtsbeziehungen, Bruch mit allen Konventionen, Atheismus oder allenfalls ein seichter Pantheismus, Herstellung eines Naturrechts auf humanster Basis, Pressefreiheit, Geschworenengerichte und eine Konstitution auf breitester demokratischer Grundlage: darin schien alles verbürgt zu sein für den künftigen Zustand auch sozialer Glückseligkeit.

Wo diese revolutionäre Propaganda im breiten Publikum ein Echo fand, bewirkte sie nun jene unreife Begeisterung, die noch vor den großen Katastrophen in wiederholten lächerlichen Putschten sich entlud. Die beste Tat für die beste Sache, selbst die gegen empörende Rechtsbrüche, verlor ihre stählende Kraft neben Harlekinaden, wie die des Hambacher Festes im Jahre 1832. Erfrischende Erscheinungen männlichen Mutes und unbeugsamen Rechtsbewußtseins,

wie die der sieben Göttinger Professoren, verschwanden dem Blick der Zeit hinter den sich vordrängenden demagogischen Doktor Eisenbartgestalten. Es haftete der ganzen Bewegung gar zu viel komödiantische Karikatur an; die Paroxysmen der Flegeljahre wollten kein Ende nehmen und selbst dem besten literarischen und künstlerischen Bestreben der Richtung waren Geschmacklosigkeit und unfreiwillige parodistische Komik nie ganz fern.

Der politischen Kurzsichtigkeit und der Oberflächlichkeit der Jungdeutschen entsprach, mit verschwindenden Ausnahmen, die Seichtheit ihrer Begabung, die sie durch Bramarbasmanieren zu verdecken wußten. War schon die spätere Romantik am Werke gewesen, das Kulturergebnis der klassischen Periode — im guten Glauben freilich, es weiter auszubauen — zu zerstören, so gab nun der romantisch angefränkelte Liberalismus seinen von ihm verachteten Vorgängern darin wahrlich nichts nach. Mit dem Freiheitsevangelium das jene Großen, das Kant, Goethe, Lessing, Schiller, Herder ihrer Welt verkündet hatten, wußte man nichts anzufangen; der von diesen „Reaktionären“ gewiesene Weg schien viel zu umständlich und zu beschwerlich. Man war zu ungeduldig und zu selbstbewußt, sich zu der Freiheit, die dort verkündet war, hinaufzubilden, man brauchte eine Freiheit, die Leidenschaften entzündete, nicht eine, die Leidenschaften bändigte: und so empfand man die Autorität der gefeierten Heroen der großen Zeit als einen unerträglichen Druck, der, koste es was es wolle, abgeschüttelt werden sollte. Der Hang des Deutschen zur Verehrung der Autorität überhaupt mußte ausgerottet werden, wenn man mit der deutschen Revolution vorwärts kommen wollte.

Am erfolgreichsten und der ganzen Bewegung den Ton angehend besorgte das Ludwig Börne. In ihm, dem getauften Juden, hat der Zeitgeist den schärfsten Ausdruck gefunden. Ein Gemisch von glänzenden Eigenschaften und grotesken Schwächen, Heros und Polichinell in einer Person, war er der Oberherrenmeister dieser liberalen Walpurgisnacht. Wie froh bewegt, wie im Innersten gestärkt kehrte er von der Hambacher Posse zu seinem Pariser Kaffeehausauditorium von deutschen Flüchtlingen heim! Man hatte ihm in Hambach die Uhr gestohlen — aus Begeisterung natürlich — und er jubelte, daß die deutsche Revolution doch auch Spießbuben unter sich haben werde. Bei alledem wirkte der genialisch sich gebärdende Fanatismus in Börnes Überzeugung hinreichend auf die gleichstrebenden Geister seiner Zeit. Nachmals ziemlich in Mißkredit geraten, mußte damals, in der Zeit der auf die Spitze getriebenen Gegensätze, das Beispiel einer solchen fanatischen Überzeugung, wenn sie noch dazu, wie es bei Börne der Fall war, in glänzende Talente der Dialektik gehüllt war, etwas wie eine moralische Heiligkeit ausstrahlen. Dazu kam, daß Börne wirk-

lich, wie ihn Brandes nennt, der „erste Journalist großen Stils“ in Deutschland war. Man könnte Lessing gegen ihn aufzuführen, aber dieser Prometheus der deutschen Prosa und Kritik muß Börne in dieser Ruhme weichen, weil er der Unbescheidenheit entbehrte, die diesen groß und jenes Titels würdig machte: auch über das glänzend zu schreiben, was er nicht verstand. Dann aber wurde an Börne, wie selten an einem, Proudhons Wort wahr: *la démocratie c'est l'envie*: den Größeren über sich konnte er nicht vertragen. Daher sein verblendeter Haß gegen Goethe, seine suffisante Aburteilung Schillers. Und diese typische Eigentümlichkeit vererbte sich von dem großen Muster auf die Nachahmer: immer hat sich fernerhin diese Art Liberalismus als der geschworene Feind der großen Persönlichkeit gezeigt. Wie Börne in seinem lebhaften, aber sehr oft ganz einseitigen künstlerischen Verständnis jede Persönlichkeit und ihr Wirken nur vom politischen Gesichtspunkt aus maß, so wurde das in seiner geistigen Gefolgschaft nachmals allgemeiner Brauch, der übel auf die Charakter- und Geistesbildung der Nation wirkte. Namentlich in der bewegten Zeit der auf Börne folgenden nächsten Geschlechter ging fast alle künstlerische und literarische Tätigkeit in Polemik auf. Die Theaterstücke, die Romane und Novellen, die Gedichte der Jungdeutschen sind zum größten Teil nur romantisch verkleidete Polemik. Hatte man früher zu beklagen gehabt, daß die hochgeborene Literatur und Kunst den allermeisten, denen das Gute und Schöne immer beschwerlich ist, überhaupt unzugänglich blieb, so trat nun das traurige Gegenteil ein: die wesentlich politisch gewordene Publizistik denunzierte die großen Führer und Befreier des künstlerisch so armen Volks dem kannegießernden Alltagsverstand und entthob diesen dadurch seines Respekts, der immer schon mehr Scheu als Bewunderung gewesen war. Daher dann später, als der Massenliberalismus seine Ideale hinter den Spiegel gesteckt hatte und im Besitze sich wiegte, die banausische Überlegenheit gegen alle vornehme Kunst überhaupt.

Eine Persönlichkeit wie Börne vermag über die wirkliche Begabung den Mangel an Objektivität übersehen zu machen; sie besticht durch ihre subjektive Wahrhaftigkeit und durch die ihr eigene grade Rücksichtslosigkeit. Diese positiven Eigenschaften aber besaßen die Jünger seiner Schule nur selten; meist waren sie charakterlos; nicht im moralischen Sinne aber im tieferen und eigentlichen: ihnen mangelte der Kern der in sich ruhenden festen Persönlichkeit. Sie waren nur zu oft kaum mehr als rhetorische Exponenten der gerade im Schwange begriffenen Meinung. Nicht zuletzt mag das auch von den zahlreichen und oft viel versprechenden lyrischen Talenten der Periode gelten; ihr künstlerisches Vermögen fühlte sich fast stets mit

der tendenziösen Erhizung ihrer Temperamente ab und zeigte sich dann gänzlich erschöpft. Die Dichterpublizisten dieser Richtung ließen sich alle, um mit Heibel zu reden, von der Welt zu sich hinabziehen, anstatt diese zu sich emporzuheben.

Ein gutes Teil dieser Schwächen trübt auch das Bild der künstlerisch reichsten, der Richtung eng verknüpften Persönlichkeit, die, wie Börne kritisch, die junge Generation schöpferisch beeinflusste: das Heinrich Heines. Der Mangel an Ernst und Größe in Heines Erscheinung, den wir heute beklagen oder auch verdammten, entsprang der nämlichen Schwäche, seine Zeit nicht bemeistern zu können. Auch er wurde von ihr aufgesaugt, und Gewicht gewinnt er eigentlich nur durch die Art, wie seine empfindsame, genial-sehnsüchtige Seele sich gegen diesen schmerzlich empfundenen Prozeß zur Wehre setzte. Doch wie er sich auch den Schein eines Kämpfers gab, Staat, Kirche und Gesellschaft anfeindete und sie verantwortlich machte für die Unmöglichkeit eines Lebens in Größe und Freiheit: fast immer bog er — einsichtig und aufrichtig genug — die Spitze seines Angriffs um gegen den kleinen Geist des Geschlechts. Die pathetische Gebärde schlug über in die des Spottes, der Ironie, der Selbstperifflage. Ihn ekelte die romantische Mummerei, in der Deutschland sich verzettelte — und doch konnte er selbst aus der Rolle, in der er auf dieser Maske erschien: der eines melancholischen Hofnarren der unsichtbaren Freiheitsgöttin, nicht heraus. Die Sehnsucht nach einem neuen in der Wirklichkeit zu begründenden Ideal der deutschen Seele und der „Weltsehmerz“ über die Vergeblichkeit dieses Sehens waren das Verführerische seiner Persönlichkeit und seiner Poesie. Was aber ihm, dem feinsühligen Künstler die blasse Leidensmiene vergeistigte, das wurde Grimasse bei den trivialen Nachtretern. Die weltsemerzliche Selbstperifflage wurde ein Modehang namentlich unter dem jüngeren Geschlecht, das während der dreißig Jahre der künstlerischen Herrschaft Heines in Deutschland heranwuchs: eine Vorbereitung zum resignierten Pessimismus, dem jene Generation dann in ihrer Reife anheimfallen sollte.

Das eigentliche „Junge Deutschland“ war in seinem pathetischen Wesen zu robust, um sich solchen selbstquälerischen Hängen hinzugeben; es glaubte allen Ernstes an seine reformatorische Begabung. Börne sollte nicht recht behalten, wenn er meinte, Deutschland sei Hamlet; das Junge Deutschland wenigstens fühlte sich — leider nur zu sehr — die aus den Fugen geratene Zeit wieder einrenken zu können. Es mußte nur mit anderen Mitteln als bisher versucht werden; nicht mehr in der „Hofsprache“ Goethes, sondern in einer zum erstenmal selbstherrlich und mächtig einhererschreitenden „nationalen“ Sprache sollte dem deutschen Volke eine neue Literatur und

Poesie geboren werden. So kündigte Ludolf Wienberg in seinen ‚Ästhetischen Feldzügen‘, die „dem jungen Deutschland, nicht dem alten“ gewidmet waren, — daher der Name der Richtung — in der dieser Gruppe eigentümlichen Bescheidenheit das Programm an. „Dem Zeitgeist“ wollte man dienen und verstand darunter, die nächstliegenden politischen Bedürfnisse und Wünsche, die ein freies und glückliches Geschlecht erfüllt sehen mußte. Auf Umwegen der Kunst und der Poesie wollte man sie zu Gehör bringen, bis sie oben und unten verstanden würden. Man war entschlossen, ferner nicht nutzlos, wie Schiller, „vor der Tyrannei sich hinter Wolkendunst zu verstecken“ — der Fall Schiller in Börnes Beleuchtung — wollte länger „nicht oben bei den Göttern vergebens um Hilfe flehen und, von der Sonne geblendet, die Erde und den Menschen, denen man Hilfe bringen wollte, übersehen“: man stellte sich ganz in den Dienst des Volks und wußte, daß dieses es nicht übelnahm, wenn man es nebenbei, nach Heines berühmtem Muster, ob seines geduldigen Philistertums als Deutschen Michel verspottete.

Karl Gutzkow, der eifrigste und schließlich talentvollste Vorkämpfer der neuen Schule, schildert recht beweglich, wie dieser neue Drang, sich in den Dienst der Volksfreiheit zu stellen, einem Rausche gleich mit der Nachricht von der Julirevolution über die deutsche Jugend gekommen sei; zu einer Zeit, wo seiner Schätzung nach an der Berliner Universität unter hundert Studierenden kaum drei nicht im streng konservativen Banne der Staatsdoctrin Hegels gestanden hätten. Aber bezeichnend genug für ihn und die romantisch gebliebene Auffassung des herausziehenden Völkerfrühlings, trat Gutzkow selbst diesen Volksdienst an als Wiedererwecker Friedrich Schlegels, dessen ‚Lucinde‘ er, samt den Schleiermacherschen Briefen über Lucinde, neu kommentiert herausgab. Das war, was den Jungen am nächsten lag: die freie Liebe und die fessellose Ehe; das soziale Paradies der Zukunft sollte dadurch erschlossen werden. — „Komm du holder Junge, den sie mir heimlich getauft haben! Sprich, wer ist Gott? Du weißt es nicht; unschuldiger Atheist, philosophisches Kind! Ach, hätte die Welt nie von Gott gewußt, sie würde glücklicher sein!“ Mit solchen „Kühnheiten“ mochte man allerdings die „Halbheiten“ Goethes und Schillers gründlich übertrumpfen. Wie hier das religiöse Problem, behandelte die skeptisch-dialektische Fingerfertigkeit jede andere ernste Frage. Ein hochgeschraubter Dünkel der Unfehlbarkeit maßte sich an, das „Kulturunkraut“ eines vieltausendjährigen Werdens und Ringens der Menschheit mit einem festen Griff aus dem Boden zu reißen. Mit jener Sicherheit, die der strupelosen Kühnheit, an alles zu tasten, über alles herzufallen, ihre Wirkung auf die oberflächliche Menge verdankt, sprach die neue Schule unter

der Maske eines unfehlbaren Bewandertseins in allen Sächern des Wissens und der Erfahrung über die subtilsten und vielseitigsten Fragen des Menschengesistes ihr hochfahrendes letztes Wort.

Dieses Urteil soll natürlich nicht den Wert jeglicher Leistung des Jungen Deutschlands und der mit ihm in gleichen Bahnen schreitenden Talente bestimmen; es soll nur den Geist der allgemeinen Richtung charakterisieren. Was sich für die Psychologie der Massen schließlich als ausschlaggebend erwies, das ist hier niemand zuliebe und niemand zuleid, hervorzuheben: es ist aber immer der schlammige Niederschlag, der auf dem Boden der Gemüter am längsten haften bleibt. Weil diese Richtung vor allem tendenziös war und die künstlerische Begabung fast in keinem ihrer Vertreter über das Mittelmaß hinausging, erlangten die tendenziösen Ausschreitungen allein nachhaltigen Einfluß; wie die Menge denn in Zeiten großer Beunruhigung, wo alle Werte ins Wanken geraten, immer begierig nach den Schlagworten radikaler Meinungen hascht. Die Schule vertiefte sich später in vielen ihrer gediegeneren Anhänger. Ja, mancher erzwang sich durch Charakter und ernstes Streben die Sympathien noch einer späteren Zeit. So brachte Robert Prutz in der ästhetischen Kritik den Geist Feuerbachs zu Ehren und bewahrte als Historiker eine seltene Objektivität. Auch in Gutzkow selbst bewährte das ursprünglich von einer wahrhaftigen und tiefen Skepsis bewegte Temperament sich oft sieghaft über den verderblichen Illusionismus der Schule. Seine Einsicht in den als Notwendigkeit sich enthüllenden sittlich-politischen Regenerationsprozeß hat er später in den beiden großen Romanen: „Die Ritter vom Geist“ und „Der Zauberer von Rom“ zum weitaus gelungensten Ausdruck gebracht und in ihnen ein wertvolles Stück Geistes- und Kulturgeschichte seiner Tage gegeben. So wie Gutzkow gelegentlich in Anfällen von pessimistischer Aufrichtigkeit seine eigene Unzulänglichkeit und die seiner von der Zeit in ihre Strudel gezogenen Strebensgenossen scharf erkannte, hat namentlich auch Prutz die schiefe Stellung, in die die Schule geraten war, wohl eingesehen. Resigniert sagte er nach 1848: „Futter fürs Pulver wie wir, Menschen, auf die Grenzmark zweier Zeitalter hingeschleudert, bloß um den Abgrund auszufüllen, Zwittergeschöpfe mit halben Wünschen, halben Hoffnungen, halben Erfolgen, müssen sich auch in der Kunst mit bloßen Anläufen und Versuchen begnügen“. Andere freilich wurden mit zunehmender Erfahrung und Bedachtsamkeit Mustereemplare jenes pedantischen, philiströsen Liberalismus, der seine Kloppfechterkünste bis in die jüngsten Tage hinein übt; hausbacken, widerlich in ihren phrasenreichen Dichtungen, banal in ihrer Kritik, immer bereit, die geniale Wesenheit echter künstlerischer Offenbarungen in alberne Rechenexempel aufzulösen.

Dieser Zug haftete namentlich einem sonst scharfsinnigen Erben des jungdeutschen Geistes an: Julian Schmidt. Lange Zeit hat er, Tiecks Mission fortsetzend, die Würde des unfehlbaren kritischen Richters in Deutschland behauptet, einer der glänzendsten Dialektiker Hegelscher Observanz, aber so voll eigenen Geistes, daß der Geist der Zeiten sich leider immer verzerrt darin spiegelte. Wenn man heute über künstlerische Fragen Julian Schmidt wieder einmal zu Rate zieht, hat man nicht selten Anlaß, wehmütig das Haupt zu schütteln, daß man Enkel solcher Titanen ist.

Bei alledem gab es für die Einseitigkeit und den verhärteten Eigensinn der jungdeutschen Richtung auch manche triftige Entschuldigung in der Beschaffenheit ihrer damaligen Gegnerschaft. Auch diese stand bezeichnenderweise in einem Punkt mit dem Liberalismus auf gleichem Boden: im Haß gegen den Geist der klassischen Kulturepoche; nur war dieser Haß hier reaktionär gewandt. Es sei an Wolfgang Menzel erinnert, den Franzosensprecher, der aber mehr noch als gegen die Franzosen, gegen Goethe wütete. Die Deutschen lernten von ihm, daß des Faustdichters Talent das einer Hetäre gewesen sei, die sich jedem preisgegeben hätte; — immerhin auch ein Weg, das Volk der Denker zum Verständnis des größten Dichters seit Dante und Shakespeare zu erziehen. Dieses Haupt der Gegnerschaft des jungen Deutschland ermüdete nicht in Denunziationen und bewirkte jenes Einschreiten des Bundestags gegen den journalistischen Liberalismus, das diesem seinen freilich bald zerflatternden Nimbus schuf und die Vernunft derer, die Deutschland regierten, wieder einmal vor ganz Europa an den Pranger stellte. Wieder einmal wurden durch maßlose und widersinnige Verfolgungen zahlreiche witzlose Kolporteurs der Tagesphrase zu Helden und Märtyrern der Freiheit aufgebauscht, um dann als solche, an ihrer Scheingröße sich berauschend, völlig unberechtigt eine Rolle zu spielen. Andere, in die Mausefalle der Regierungen geraten, bewährten die pathetisch behauptete Unentwegtheit ihres Charakters ziemlich übel. Auch das aber vergaß das Volk bald, für dessen Freiheit jene ja litten: zu welchem Ruhm stieg nicht Heinrich Laube empor, nachdem er doch in der ‚Mitternachtzeitung‘ sich gegen alle destruktiven Tendenzen feierlich verwahrt und erklärt hatte: daß man mit „diesen angegriffenen Leuten“, mit diesem sogenannten Jungen Deutschland, das an die heiligsten Grundlagen des gesellschaftlichen Bestandes die verwegene Faust lege, ferner nichts zu tun haben dürfe. So konnte er gar wohl zur Stellung des dramatischen Diktators in Deutschland emporsteigen, in der ihn diese Darstellung noch eingehend zu betrachten haben wird.

Schließlich waren es von den literarischen Wortführern des vor-

märzlichen Liberalismus nur wenige, deren Charaktere und Leistungen in späteren Tagen nicht gänzlich abblaßten, wenige, die beim Sprunge über die Schwelle zur Neuzeit nicht irgend einen intellektuellen Purzelbaum schlugen. Mit dem trübseligen Verlauf der deutschen Revolution fiel dann rasch der Vorhang über diese romantische Tragikomödie, und mehr oder weniger beschämt — mancher auch gründlich von den Illusionen geheilt — schlichen die Helden von der Bühne. Einige wurden nun wirklich, was sie so sehr verabscheut und verspottet hatten: Geheime Hofräte — wie Franz Dingelstedt, der kosmopolitische Nachtwächter, der uns besonders beschäftigen wird, weil auch ihn die langen Fortschrittsbeine schließlich auf den Herrscherthron des Theaters trugen. Denn das Theater war der ganzen Gruppe jederzeit „ein Ziel aufs innigste zu wünschen“; hier suchte die große Mehrzahl dieser Kämpen sich die literarischen Sporen zu verdienen. Theaterkritik und Theaterreform waren die Steckenpferde des jungdeutschen Liberalismus. Kaum ein anderes Ideal hat er so entschlossen erfaßt; keins auch erschien ihm so leicht erreichbar wie das eines endlich einmal ins Leben tretenden deutschen Nationaltheaters, in dem Genie und Patriotismus eines modernen Aischylos mit der Kühnheit und der stahlblanken Satire eines neuen Aristophanes sich vereinigen und nie gesehene Taten zeitigen sollte.

Die Bedeutung des Theaters nach dem Stande der Wissenschaften

Das Theater ist ein Spiegelbild der menschlichen Seele, ein Abbild der menschlichen Existenz. Es zeigt uns die inneren Kämpfe, die Leidenschaften, die Hoffnungen und die Ängste der Menschen. In der Antike war das Theater ein heiliges Ritual, ein Mittel zur Erziehung und zur Unterhaltung. In der Renaissance wurde es zur Kunst der Kunst, zur Kunst der Illusion. In der Aufklärung wurde es zur Kunst der Vernunft, zur Kunst der Moral. In der Romantik wurde es zur Kunst der Leidenschaft, zur Kunst der Individualität. In der Moderne wurde es zur Kunst der Kritik, zur Kunst der Reflexion. In der Gegenwart ist das Theater ein Mittel zur Selbstverwirklichung, ein Mittel zur gesellschaftlichen Partizipation. Es ist ein Ort der Begegnung, ein Ort der Erneuerung. Es ist ein Ort, an dem wir uns selbst und unsere Welt wiederentdecken können.





IX

Entwicklung des modernen Theaterbetriebs

Wie mit der Politik und den staatlich gestützten Wissenschaften, war die öffentliche Meinung, als die Wirkungen der Julirevolution sich auszubreiten begannen, in Deutschland auch mit dem Theater nicht mehr zufrieden. Die maßgebende Stelle in diesem Falle war die liberale Publizistik. Die fast allein den Ton angegebenden Jungdeutschen sahen die Bühnen unter der Leitung von Hofbeamten und unter dem Druck der Zensur in ihrer Entwicklung als Sprachorgan der freiheitlichen Bewegung untauglich gemacht und verlangten Abhilfe. Die Dichter jammerten über Engherzigkeit der junkerlichen Intendanten nicht weniger als über die der einsichtlosen kaufmännischen Direktoren. Und in der Tat waren die schon vor 1830 empfundenen Mißstände nur noch gewachsen, da das künstlerische Material den Leitungen in gleichem Umfang entglitten war, als die Theaterpassion des Publikums zugenommen hatte. Die Darsteller suchten immer ausschließlicher den Schwerpunkt ihrer künstlerischen und wirtschaftlichen Existenz in der Gunst der Öffentlichkeit; und diese zeigte sich immer bereiter, selbst für Leistungen sehr problematischen Charakters volle Ehrenkränze zu verteilen, sowie dem Kultus leeren Histrionentums jeden Vorschub zu leisten. Angesichts der allgemeinen Unlust an ernster Dichtung und unter dem Zwang, die politisch beunruhigende Produktion ausschließen zu müssen, hatte sich das Interesse der Leitungen immer mehr der Oper und dem Vaudeville zugewendet; damit war das „Starsystem“ wieder überall in Aufnahme gekommen und eine wilde Preistreiberei um Erfolg versprechende künstlerische Kräfte, ohne daß doch im allgemeinen der Stand der darstellenden Künstler Vorteil davon hätte ziehen können. Das gelegentliche Abjagen einer Operndiva, einer Tänzerin — seltener schon einer Schauspielerinnen oder eines Schauspielers — war längst wieder die Haupt Sorge

der darin den Triumph ihrer diplomatischen Befähigung erblickenden Intendanten geworden, während die Sorgfalt für die Gesamtleistung wieder ganz in den Hintergrund getreten war.

Der Spielplan deutscher Theater — selbst vornehmerer — in der Zeit von 1830 bis 1840 ähnelte Programmen für Variété-Unterhaltungen: ein französischer Einakter, einige Arien, Opernszenen oder Couplets, ein Ballett-Divertissement, eine Artistenpiece am Trapez — auch Taschenpieler und dressierte Kanarienvögel waren beliebt: was eben die Umsicht der Nachfolger Goethes im Amt gerade auftreiben konnte. Besonders lehrreich für diese Dramaturgie gab sich wieder das Hamburger Stadttheater unter Schröders Nachfolgern: Gastspiele von Zauberkünstlern, steirischen Alpensängern, Bauchrednern, Athleten — unter diesen „Rappo, der Herkules des neunzehnten Jahrhunderts“ — wechselten mit „Jocho, dem brasilianischen Affen“ und schließlich sogar mit „Kabylen aus der Wüste Sahara“ in ununterbrochener Folge ab. Wie in Berlin die Handhabung der Kunst, seit der Gründung des Königstädter Theaters, durch den Konkurrenzkampf der Bühnen bestimmt war, wurde schon erwähnt; hier kam nun noch der überwiegende Einfluß Spontinis, mit der starken Betonung seiner persönlichen Interessen dazu, so daß bald literarisch-künstlerische Aufgaben beim Publikum kaum noch Beachtung fanden.

In Dresden war nach dem frühzeitigen Hinscheiden Webers die so verheißungsvoll begonnene Pflege der deutschen Oper bald wieder ins Stocken geraten. In München opferte Theodor Küstner Raupach Hekatomben und bereitete in der Oper das Feld für die Herrschaft Meyerbeers. In Wien waren die soliden Überlieferungen West-Schreyvogels durch die bequemere Theaterpolitik des *laissezaller* seines Nachfolgers Deinhardstein verdrängt worden. Wie Hell die Dresdner Bühne, überschwemmte Kurländer, Deinhardsteins Freund, die Wiener mit französischen Nichtigkeiten. In Stuttgart, Braunschweig, Schwerin, Karlsruhe, Frankfurt, Mannheim, Hannover, Darmstadt usw. waren die Jahre von 1830 bis 1840 wohl die des ärgsten Tiefstands, trotzdem eine nicht geringe Anzahl vorzüglicher Talente bald hier, bald dort einmal durch den glücklichen Zufall zusammengeführt wurde. Aber eben nur durch Zufall. So zeigte sich überall der mit höheren Forderungen an das Theater herantretenden Einsicht das betäubende Resultat der im Grunde verfehlten Organisation: der Mangel an System, an künstlerischem Charakter, an Bewußtsein der kulturellen Aufgabe.

Im Jahre 1827 war Karl Immermann als Landgerichtsrat nach Düsseldorf gekommen, wohin ihm die Freundin seines Lebens, Elisa von Lützow-Ahlefeldt, die geschiedene Gattin des preussischen

Generals der Befreiungskriege, gefolgt war. Der gesellschaftliche Kreis, in den Immermann hier eingetreten, war ein für die damaligen deutschen Verhältnisse vielleicht einzigartiger: in der kleinen Stadt von etwa 30000 Einwohnern fand sich eine Elite künstlerischer Menschen auf engstem Punkt zusammengeworfen und aufeinander angewiesen. Den Geist der Malerakademie beseelte der gediegene, strebsame und schlichte Wilhelm Schadow, zu dem die Maler Karl Ferdinand Sohn, Johann Wilhelm Schirmer, Julius Hübner, Bendemann im freundschaftlichsten Verhältnis standen. Auch Immermann fand in Schadow bald einen verständnisinnigen Freund; einen anderen in dem Dichter Friedrich von Uchtritz. Der überraschend reichen Entfaltung des Lebens, durch die Hofhaltung des preussischen Prinzen Friedrich, durch die Militär- und Zivilbehörden, durch den im Karneval dort seine season abhaltenden Adel der Umgegend, wodurch immer ein ungewöhnlicher Fremdenzustrom veranlaßt wurde, sah Immermann im Anfang nur mit Verwunderung zu. Allmählich aber erwachte die Neigung in ihm, diesen von ihm als vortrefflich empfundenen Elementen an Bildung, Lebenslust, Anschauung und Phantasie einen Mittelpunkt des Interesses in einer gediegenen künstlerischen und literarischen Theaterpflege zu schaffen. Nach drei Jahren kam auch der Kunsthistoriker Karl Schnaase nach Düsseldorf, gleich Immermann und Uchtritz am Landgericht angestellt, und 1833 endlich der schon von europäischem Ruhm getragene Felix Mendelssohn-Bartholdy, als städtischer Musikdirektor dahin berufen. Uchtritz vermittelte mit Ludwig Tieck einen lebhaften Briefwechsel, der Immermanns dramaturgische Pläne fördern sollte; weitere Anregung gab der junge, ernst und strebsam um das Drama bemühte Michel Beer, der jährlich auf längere Zeit in der rheinischen Kunststadt Aufenthalt nahm. Für Schadow, der sich von dem allzubewegten Treiben bald etwas zurückzog, traten die Maler Ferdinand Theodor Hildebrand und der junge feurige Lessing jenen Plänen bei, die in der 1829 gegründeten „Zwecklosen Gesellschaft“ zu fruchtbringendem Gedankenaustausch Anlaß gaben.

Immermanns gereifte Geistigkeit übte bald einen bestimmenden Einfluß auf das gesamte Leben der Stadt. Heinrich von Sybel, ein Augenzeuge jener Tage, fand „auf dem engen Raum einer damals sehr stillen Mittelstadt ein unvergleichliches Zusammenwirken aller Künste“. Vor Goethes Szene hatte Immermann dereinst die entscheidenden Jugendeindrücke vom Theater empfangen und seitdem nicht aufgehört, Wünsche für die deutsche Bühne zu hegen, obwohl er sich nicht verhehlen konnte, „daß der eigentliche Krebs bei dem modernen Theater kaum mehr zu heilen sei“. So wurde er durch den Eifer der Freunde dem Ziele, das er ihnen als ein fast schon

verfehltes zeigte, mehr entgegengedrängt, als daß er ihm zugestrebte hätte: es sollte für die Möglichkeit einer deutschen Kunstbühne wenigstens einmal das Schema geschaffen werden. Für diese Aufgabe sehen wir ihn dann in der entscheidenden Stunde allerdings mit der ganzen Tapferkeit seines Charakters, die ihn auch als Dichter leitete, eine Energie entfalten, die sittlich wie künstlerisch die Epoche seiner Theaterleitung als einen Höhenpunkt auf diesem Kunstgebiet erscheinen läßt.

Zunächst wurde er in jenen Gesellschaftskreisen als ein von Holtei geschulter Vorleser von bestreichender Wirkung geschätzt, auch fand er bald Gelegenheit, bei den üblichen Künstlervereinsaufführungen sein Talent als Regisseur zu bewähren; den Anstoß aber, Ernst mit der dramaturgischen Laufbahn zu machen, gab selbst noch nicht die Einstudierung seines ‚Andreas Hofer‘, — die er bei der in Düsseldorf 1829 spielenden Derossischen Gesellschaft besorgte —, sondern erst die Totenfeier, die er Goethe auf dem Düsseldorfer Theater im Jahre 1832 bereitete: ‚Clavigo‘ wurde aufgeführt und vom Darsteller des Carlos dann der Immermannische ‚Epilog zu Goethes Totenfeier‘ gesprochen. Unmittelbar darauf wurde das Theater im alten Gießhaus geschlossen, um gründlich umgebaut zu werden. Das schien Immermann und seinen Freunden der richtige Augenblick: man gründete einen Theaterverein, der die Leistungen der engagierten Gesellschaften künstlerisch und wirtschaftlich unterstützen sollte, und Immermann erbot sich, zunächst als Dramaturg und Regisseur auszuwählen. Am 1. Februar 1833 erschien als erste Aufführung unter seiner Leitung ‚Emilia Galotti‘. Zunächst für diese Vorstellung waren innerhalb des Theatervereins Subskriptionen veranstaltet worden und so sollte es auch für die weiteren geschehen. Immermann berichtet darüber in den ‚Maskengesprächen‘: „Gelder wurden gesammelt, um Prämien an die Willfährigen verteilen zu können, und ich setzte mich mit den Schauspielern in Verbindung. Mein Gedanke war, ein Experiment anzustellen. Die Rose bricht auf, wenn wir sie zu erziehen wissen, das Haus muß gebaut werden, damit es stehe, die Kunst kehrt zurück, wenn Kunstwerke nicht anbefohlen, sondern geliefert werden . . . So entstanden in zwei Wintern die Vorstellungen, welche wir Subskriptionsvorstellungen nannten. Das Publikum nannte sie Mustervorstellungen, und die Schauspieler hießen sie Kunstvorstellungen, wodurch sie vielleicht andeuteten, daß in den anderen die liebe Natur walte“.

Im nächsten Jahr beteiligte sich auch Felix Mendelssohn an den Bestrebungen; neben einigen Eliteaufführungen von Schauspielen gingen, von Mendelssohn dirigiert, ‚Don Juan‘ und ‚Der Wasserträger‘ als Musteroptern über die Szene. An böswilligen Ironisie-

rungen dieser Versuche ließ es die auch in Düsseldorf vorhandene Partei der sogenannten „Theaterenthusiasten“, die überall mit wahrer Angst jeden eine ernste Kunstauffassung begünstigenden und die gewohnte Theaterbelustigung bedrohenden Anlauf argwöhnisch überwacht, nicht fehlen. Trotzdem entschloß sich Immermann im März 1834, die ihm vom Theaterverein angebotene Leitung der Bühne, obwohl er selbst genug Bedenken hegte und auch seine Familie abriet, ganz zu übernehmen. Er ließ sich zu diesem Behuf zunächst auf ein Jahr von seinem juristischen Amt beurlauben. Er hat nie daran gedacht, etwas Niedergewesenes zu schaffen; er fühlte sich nur als den Fortsetzer eines Größeren und wollte die von ihm geleitete Bühne als eine „Epigonie der Weimariſchen“ betrachtet wissen. Wie Goethe selbst, ging auch er nur schrittweise voran und hoffte, „durch ein von einer geistigen Aufgabe zur anderen fortschreitendes Repertoire und durch eine Didaskalie, welche jeder Willkür der Schauspieler den Weg vertrat, ja selbst den Schein der Pedanterie und der Silbenstecherei nicht scheute“, allmählich das wiederherzustellen, was dem deutschen Theater ganz und gar verloren schien: den Kontakt mit der Literatur und mit dem Ideenkreise des Kerns der Nation. Den Darstellern wollte er wieder Schule und Kunst beibringen und sie die Wichtigkeit eines bis ins Kleinste hinein harmonischen Ganzen wieder begreifen lehren.

Auch nach dem Scheitern des Unternehmens hielt Immermann noch an dem Glauben fest: „daß die Palingenesie der deutschen Bühne, wenn sie noch einmal erfolgen soll, keineswegs von einer neuzeitdeckenden Weisheit, sondern von Entschließungen moralischer Art abhängig sein möchte. Die Mittel sind ganz einfach und Intendanten und Schauspieler führen sie beständig im Munde. Aber die Ausführung ist schwer, denn sie widerspricht dem Leichtsinne, der Eitelkeit, dem Egoismus, der natürlichen Trägheit des Menschen, und darum unterbleibt sie“.

Auch in Düsseldorf sollte sich zeigen, wie die hier oft berührten, im lieben Philisterium der Gesellschaft eingefressenen Schwächen solche Entschließungen und Ausführungen „moralischer Art“ zu hemmen imstande sind: mühselig nur wurden die Unterstützungen, die Abonnements, zusammengebracht, wobei die Aristokratie der Geburt an Engherzigkeit mit der des Geldbeutels wetteiferte. Nach dem ersten künstlich gefachten Eifer erkrankte das Unternehmen an wirtschaftlichen Nöten und nur zu bald schon war der Bankrott erklärt.

Aus diesem einstweilen letzten Versuch, das Theater auf die Kunst zu begründen, hätte die Dramaturgie des Jahrhunderts wohl lernen können, daß die reine Absicht eines ebenso künstlerisch begabten wie charaktervollen Menschen nicht hinreicht, den „Verfall“ der Theater-

kunst aufzuhalten. Das hat sie aber nicht getan; zunächst wenigstens suchte sie alle Schuld allein bei Immermann. Er sollte zu viel hinter sich und zu wenig vor sich geblickt, seinem Theater einen gelehrten und effektsichen Charakter aufgezwungen haben. Ein Blick auf das Repertoire der drei Immermann-Jahre der Düsseldorfer Bühne lehrt den Widersinn dieser Behauptung. Es ist gar nicht die Rede davon, daß er den Bogen zu straff gespannt und die wirtschaftlichen Grenzen der gegebenen Verhältnisse nicht berücksichtigt habe. Er hat keineswegs einen theoretischen, die Psychologie seines Publikums dilettantisch verkennenden Übereifer an den Tag gelegt. Er befriedigte in erster Linie ganz bewußt das alltägliche Bedürfnis, „suchte aus demselben aber immer zu höheren Gestaltungen aufzustreben“. Da jedoch versagte der Theaterphilister, der von Emilia Galotti, vom Standhaften Prinzen, von Nathan, vom Prinz von Homburg, von der Braut von Messina, vom Käthchen von Heilbronn, von Andreas Hofer, Macbeth, Hamlet, vom Kaufmann von Venedig, König Johann, Leben ein Traum, von Stella und Maria Stuart — das waren die literarischen Stücke der Spielzeit 1834 bis 1835 — einfach nichts wissen wollte. Nebenbei bemerkt, erklärte die Stadtfama Immermann für den heimlichen Dichter dieser „Monstra“, und nach dem ‚Nathan‘ hatte ein stadtbekannter frommer Kenner der Literatur verkündet: nun habe sich endlich seine (Immermanns) „heimliche freigeisterische Gesinnung“ verraten. Es war lediglich nicht möglich gewesen, über die dritte, vierte dieser „Kunstvorstellungen“ hinaus die künstlich geschürte Begeisterung aufrecht zu erhalten und nur einen leidlichen Besuch des Theaters zu erzielen. „Das Üble ist“, schrieb Immermann 1836 an O. L. B. Wolff, „daß es (das Theater) nicht bei besonders festlichen Gelegenheiten mitwirkt, sondern daß man es hat zur Tages Speise machen müssen. Dadurch tritt die Sache aus der rein künstlerischen in die vermischte Sphäre und muß immer nach kurzem Kampfe dem gemeinen Sinne zur Beute werden“.

Heinrich Laube, der spätere große praktische Exponent der in Deutschland möglichen Theaterkultur, schiebt Immermann kurzweg unter, er habe das Stadttheater in Düsseldorf wohl nur übernommen, „um dem Hoftheaterwesen darzutun, wieviel ein echter Geist aus einem Theater machen könnte, auch aus einem kleinen und mit den kleinsten Mitteln“. Seine Szenierung sei nur ein Übungsexperiment gewesen und hätte ihm Aufklärung über die literarischen Träume gegeben, denn die Traumhaftigkeit derselben habe sich auf der Bühne nur zu sehr dargetan. — Immermann hat aber, im Sinne Laubes, nur ganz wenige Experimente versucht. Man mag dahin die Calderonschen Dramen ‚Der standhafte Prinz‘ (zu welchem Eduard Schirmer die Dekorationen entworfen, Hildebrand die Kostüme be-

sort hatte), ‚Der wundertätige Magus‘ und ‚Semiramis‘, dann auch noch Tieds ‚Blaubart‘ rechnen; im übrigen war Immermanns Spielplan ein im besten Sinne gediegener, wie der eines Kunsttheaters — wenn es eines gäbe, eines geben könnte — es sein müßte und gar nicht anders sein dürfte. Und seinem vorerwähnten moralischen Mut hat Immermann gerade ein außerordentlich glückliches und gar nicht „traumhaftes“ dramaturgisches Verständnis gesellt. Was von den Schätzen der klassischen Dichtung, Kleist einbegriffen, in den nächsten Jahrzehnten nur langsam zur Duldung auf den deutschen Bühnen gelangte, das hat Immermann, das Beispiel gebend, dem praktischen Theater zugeführt, wobei er mancher dieser Dichtungen ganz vortreffliche dramaturgische Hilfen angedeihen zu lassen verstand. Achtrix unterstützte ihn in diesem Vorgehen und ähnlich gewissenhaft verfuhr auch Mendelssohn bei den Opernvorstellungen, nur daß dessen Eifer leider bald an der unfruchtbaren Arbeit erlahmte.

Durchaus erfolgreich war auch sein stilbildender Einfluß auf die Schauspielkunst. Schon vor Heinrich Laube, der sich in seiner nie erschöpften Selbstreklame dessen rühmt, hat Immermann die Handhabung des Probenwerks nach Goethes Muster wieder aufgegriffen: „Des Dichters Werk“, erläutert er selbst in den ‚Memorabilien‘, „dachte ich, entspringt aus einem Haupte, deshalb kann die Reproduktion desselben auch nur aus einem Haupte hervorgehen. Der Satz von der künstlerischen Freiheit der darstellenden Individuen ist zwar nicht ganz zu verneinen, darf aber auch nur eine sehr beschränkte Anwendung finden. Das Überwuchern jedes falschen Prinzips hat die Verwilderung und Verluderung der Bühne herbeigeführt. — Ich las also zuerst das Stück, welches gegeben werden sollte, den Schauspielern vor. Dann hielt ich mit jedem einzelnen Spezialleseprouben, aus denen sich die allgemeine Leseprobe aufbaute. Ertönten in dieser noch Disparitäten des Ausdrucks, so wurden die schadhafte Stellen so lange ausgebessert, und wo nichts anderes half, vorgesprochen, bis das ganze in der Rezitation als fertig gelten konnte. Die Aktion stellte sich darauf zuerst in Zimmerproben fest, die oft nur einzelne Akte, zuweilen nicht mehr als ein paar Szenen umfaßten, damit der Darsteller in den nackten, nüchternen Wänden seine Phantasie um so mehr anspannen lernte, und die falschen Geister, die jetzt durch jeden deutschen Theaterraum flattern, die Dämonen des gespreizten Rhetorischen, oder der hohlen Handwerksmäßigkeit, nicht verwirrend auf ihn einwirkten. Stand das Gedicht so, ohne alle illusorische Notkrüde, fertig da, dann ging ich mit den Leuten erst aufs Theater. Gegeben wurde das Stück nicht eher, als bis jeder, bis zum anmeldenden Bedienten hinab, seine Sache nicht

wenigstens so gut machte, wie Natur und Fleiß es ihm nur irgend verstatteten." Laube hat dieses Rezept, mit nur geringer Verschiebung der Dosierung, einfach in seine dramaturgische Heilpraxis hinübergenommen.

Immerhin sollte man nicht übersehen, daß Immermann bei der Beschreibung seiner Arbeit nur ein Prinzip schildert; es war gar keine Möglichkeit gegeben, in dieser spezialisierten Art während einer fünfmonatigen Spielzeit (1834—35) die zur Aufführung gelangten 22 Trauer- und Schauspiele, 34 Lustspiele und 20 Opern einzuüben. Die wichtigeren Anlässe mochten jedoch genügen, durch methodische Anleitung zu stilvoller Arbeit eine Erziehungsstat ersten Ranges zu leisten, wie sie das deutsche Theater dringend bedurfte. Immermanns Schauspieler nahmen denn auch von Düsseldorf etwas mit, was Tradition im besten Sinne genannt werden kann, und wenige nur, an denen nichts zu bessern war, klagten hinterdrein über den „Pedanten“. Auch bewies Immermann, daß die Liebesmühe eines wirklich künstlerischen Leiters nie ganz verloren ist: er selbst gab seinen Schauspielern „das Zeugnis ehrenhaften Fleißes bis zuletzt“, trotzdem er ihnen nie geschmeichelt, wohl aber anderwärts unbefannte Anstrengungen zugemutet hatte. Sie haben ihm „durch Traßafferien und Grillen“ manchen Verdruß bereitet, „aber in der Hauptsache“, sagt er, „sind sie Kerntruppen zu vergleichen gewesen, welche sich noch schlagen, wenn auch kein Sieg mehr zu hoffen ist und die Milizen längst davon gelaufen sind.“ Über Seydelmann, den hervorragendsten Schauspieler der Immermann-Epoche wird am gehörigen Orte noch zu reden sein; er, wie Jenke, Schenk, Sigismund, Albert Ellmenreich und die später in Prag sich bewährende Tragödin Lauber-Verding, wirkten dann draußen als wichtige Pioniere des von ihrem Meister gelehrtens Kunststils.

Die wirtschaftliche Organisation in Düsseldorf bot Bekanntes: die Stadt stellte das Haus; als Unternehmerin fungierte eine Aktiengesellschaft mit 10000 Taler Kapital. Für eine dauernde Subvention sollten Ehrenmitglieder des Theatervereins sorgen, die zu einer jährlichen Beisteuer von nur fünf Talern sich verpflichteten. Der Oberbürgermeister, zwei Stadträte, vier gewählte Aktionäre, der Direktor und der Kapellmeister bildeten den ausführenden Verwaltungsausschuß. Wieder einmal schien in dieser gut eronnenen Einrichtung der rechte Weg gefunden zu sein, die Gemeindeverwaltung und das Publikum selbst ihr Kunst- und Kulturinteresse wahrnehmen zu lassen. Da ist es nun belehrend, an diesem Falle zu sehen, wie die modern gewordene Presse sich zu dieser „konstitutionellen“ Kunstpflege stellte: versteckt und offen wurde ohne Unterlaß gegen die „ästhetische Erziehung des Publikums“ geheßt, die öffentliche Mei-

nung aufgewöhlt, bis glücklich nach Ablauf der drei Jahre, als es sich um die Werbung neuer Subsidien für eine weitere Epoche handelte, vom Publikum eine runde Absage erfolgte. Die Düsseldorfer Bühne, sagt Immermann, ist einzig und allein daran untergegangen, „daß die mehreren Millionen, welche das Kapital unserer hiesigen Optimaten bilden, nicht ein ferneres jährliches Subsidium von viertausend Talern mehr abwerfen wollten, denn soviel etwa bedurfte sie (die Bühne) zu ihrem Fortbestand“. „Ich will dieses Faktum“, fährt er fort, „weder loben noch tadeln, aber konstatiert muß das Faktum doch einmal werden. Ferner ist es faktisch, daß wegen jener mangelnden viertausend Taler, und nur wegen ihrer, ein Institut zertrümmerte, welches bestimmt zu sein schien, in die Reihe der rheinischen Kulturanstalten mit einzurücken.“ Immermann drückt sich hier wahrlich sehr bescheiden aus: seine dem Theater gegebene Organisation hätte eine Folge heischendes Beispiel werden müssen, wie das nach Selbständigkeit strebende Bürgertum seine Theaterkultur einzurichten habe; statt dessen war der Zusammenbruch nur die willkommenen Gelegenheit für alle Verantwortungscheuen, vor der Übernahme der Bühnen in eigene Regie, wo diese in Frage kam, ausdrücklich zu warnen: „So ist's in Düsseldorf gegangen; hütet euch!“ Das „rheinische Florenz“ ist natürlich nachträglich auf seine Immermann-Epoche nicht wenig stolz geworden, ohne deshalb jedoch Einsicht daraus für die gesunde Form seiner späteren Theaterkultur gezogen zu haben. Das bewiesen seine Stadtväter, als sie 1899 ein Pacht ausschreiben für ihr Theater erließen: die Stadt, die sich eine hohe Pachtsumme von vornherein sichert, beanspruchte darnach von dem durch den Pächter erzielten Reingewinn über 20000 Mark hinaus nochmals die Hälfte für sich, setzte sich also selbst eine Prämie aus für möglichst intensiven Raubbau auf dem Acker der Kunst. Es scheint nützlich, solche Erscheinungen gleich im sachlichen Zusammenhang mit den entscheidenden Phasen der Entwicklung zu registrieren. Hätte Immermann das noch erlebt, er hätte noch in einem ganz anderen Sinne gesagt: „ich kann den nur glücklich preisen, der nie in Versuchung geriet, sein Streben an das große Nichts unserer Bretter zu verschwenden.“

* * *

Nach der Episode Immermann war, dank ihrer günstigen wirtschaftlichen Lage, wieder nur von den Hoftheatern ein allmählicher Aufschwung zum Besseren zu erwarten. Auf sie richtete sich daher immer lebhafter der Reformen heischende Eifer der Kunstfreunde. Und wirklich strahlte von Immermanns Vorgehen eine Art Erleuchtung auch in die Köpfe der Hoftheater-Intendanten. Sie neigten

langsam der Einsicht zu, daß es am Ende ganz zweckdienlich sein könne, einem literarisch geschulten Vorstand die Mittlerdienste zwischen der in unnahbarer Höhe thronenden Oberleitung und der immer begehrllicher werdenden Dreierheit von Dichter, Darsteller und Publikum zu übertragen. Der Oldenburger Bühnenchef, Ferdinand von Gall, erwarb sich das Verdienst, dieser einsichtigen Ausflucht literarischen Ausdruck in einem Büchlein ‚Der Theater Vorstand‘ zu geben. Mit wohlthuender Aufrichtigkeit stellt er darin zwei erleuchtete Einrichtung der „Intendanten“ kennzeichnende Tatsachen fest: erstens da der Intendant von der eigentlichen Schauspielkunst nichts verstehe, müsse er einen tüchtigen Regisseur haben; zweitens da er auch von Literatur und poetischem Handwerk nichts verstehe, einen trefflichen Dramaturgen. Das ist der klare Sinn der bahnbrechenden Entdeckung Galls, und er verdunkelte ihn nicht durch den Zweifel, ob nicht vielleicht der für den Intendanten übrig bleibende Teil der Verwaltung, der die hohe Politik des Theaters umfaßt, von den Künstlern und Literaten auch ebensogut besorgt werden könne und ob ein Intendant, wenn er weder von Schauspielkunst noch von Literatur etwas versteht, nicht eigentlich überflüssig sei. Ein solcher Zweifel wäre jedoch ganz unzeitgemäß gewesen: der Intendant, das verstand sich von selbst, war der Geist, der über den Wassern schwebt.

Galls Vorschlag fand Beifall; und wieder erst mußte man aus der Erfahrung lernen, daß auch die Regelung nach diesem Schema den Keim des Zerfalls in sich trägt. Denn immer erwies sich, daß die oberste Behörde in entscheidenden Fragen jedesmal die bessere Einsicht des Dramaturgen preisgab, wenn die Eigenwilligkeit des Publikums mit der des Schauspiels paktierte. Dramaturg eines Theaters sein, ohne für alle Teile seiner Bestimmung, also auch für die kulturpolitische Aufgabe desselben die alleinige und volle Verantwortlichkeit zu besitzen und zu tragen, ist eitel Spiegelfechtere. Diese Erfahrung war schon mit Tieck in Dresden gemacht worden, wo der Dramaturg infolge mangelnder Kompetenzen noch mehr Verwirrung angerichtet hatte, als möglich gewesen wäre, wenn er konsequent seiner romantischen Eigenbrödelei hätte folgen können.

Ein Dramaturg, ohne Machtvollkommenheit über Spielplan und Engagements der Schauspieler, ist ein Zeus ohne Blitz und Donner; das übrige Göttergesindel macht sich über ihn lustig. Noch schlimmer wird die Situation eines solchen Scheingottes, wenn er, wie Tieck, gleichzeitig den Kunstrichter über seine eigenen Taten in der Öffentlichkeit abgibt. Der Schauspieler darf bei seinem Führer ein Sich-eins-fühlen mit dem Werk und eine überzeugte Wertschätzung des Materials, das ihm zu Gebote steht, nicht vermissen. Vulgär ge-

sprochen, heißt es hier: mitgefangen, mitgehangen. Fühlt sich der Schauspieler nur als das niedere Werkzeug höherer Pläne, für die ihm keine eigene Einsicht zugetraut wird, dann schlägt der heilsame Einfluß eines solchen Leiters leicht ins Gegenteil um, und der Schauspieler behandelt den Dramaturgen als seinen schlimmsten Feind. So war es mit Tieck in Dresden gekommen, der darum den unsachlichen Posten aufgab, einige Jahre später aber doch wieder den Lockungen des romantischen Friedrich Wilhelm IV. nach Berlin folgte, um dort, neben Küstner, für besondere Aufgaben als eine Art „Ehrendramaturg“ die alte Liebe aufzufrischen.

Als sein Nachfolger in Dresden, wo 1841 Sempers Theaterneubau dem Bühnenwesen neuen Aufschwung zu bringen versprach, stellte sich Karl Guzkow mit seinem Drama „Richard Savage“ als Anwärter des Dramaturgenpostens vor; vom „Jungen Deutschland“ als der geeigenste Mann lebhaft unterstützt. Und der sächsische Hof war vorurteilsfrei genug, ihn anzustellen: darob Triumph auf der ganzen Linie des jungdeutschen Liberalismus. Nur Guzkow selbst wurde dessen nie ganz froh, weil es eben nur ein halber Sieg war. Den vollen und ausschlaggebenden sollten einige Jahre später Heinrich Laube und Franz Dingelstedt einheimen, als sie zur obersten Leitung nach Wien und München berufen wurden. Damit erst fand der Ehrgeiz der Schule sein Ziel: die künstlerische Aufgabe des Theaters mündete in die politische ein.

Ehe es durch die Berufung Laubes am Wiener Burgtheater dahin kommen sollte, mußte die professorale Ästhetik in der Person Johann Ludwig Deinhardsteins erst völlig abgewirtschaftet haben. Das brauchte seine Zeit, wie — nach dem Spottlied — die österreichische Landwehr; und inzwischen war der von Schreyvogel der Bühne gegebene Antrieb langsam aber sicher schreitend ins Gegenteil verwandelt worden.

„Wäre nicht Halm mit seinen Erstlingswerken der tragischen Muse zu Hilfe geeilt“, erzählt der Chronist des Burgtheaters, Wlaschak, „so wäre unter Deinhardsteins Dizedirektion im Burgtheater keine Träne vergossen worden.“ Im Zwischenakt einer Vorstellung von Kabale und Liebe sei Deinhardstein auf die Bühne geeilt, um die Darstellerin der Luise zu beschwören, „doch nicht so weinerlich zu spielen, indem das larmoyante Stück ihm ohnedies zuwider sei“. Dem larmoyanten Schiller zog dieser Dramaturg darum seinen Freund Kurländer weit vor, dessen in „G'schnas“ plätschernde Lustspielproduktion die gute Hälfte des Burgtheaterrepertoires beherrschte. Mehrere Stufen höher als dieser Amuseur setzte sich in dieser Zeit Bauernfeld in der Gunst des Publikums fest, und mit gerechterem Anspruch. Wenn es schon nicht Schiller und nicht ein-

mal Grillparzer sein durfte, so war das anmutige Lustspiel Bauernfelds, das beinahe den Wert der Komödie erreichte, immerhin geeignet, die Zeit von ihrer liebenswürdigsten Seite im Spiegel zu zeigen. Ja, in gewissem Sinne fand sie hier ihren typischen Ausdruck: das Bauernfeldische Lustspiel ‚Bürgerlich und Romantisch‘ konnte seinen Titel herleihen, der Schaubühne dieser Jahre zur Signatur zu dienen.

Nach Kaiser Franz I. Tode legte 1835 Graf Czernin, beinahe achtzigjährig, die Leitung nieder; statt seiner wurde der Oberkuchenmeister Landgraf zu Fürstenberg als Intendant bestellt. Auch unter dem Oberkuchenmeister wurde jedoch unverdrossen nach bewährten Rezepten für die tägliche Theatertafel weitergekocht und Neues kaum versucht. Mit Fürstenberg, der 1841 starb, verschwand der letzte den Geschäften unmittelbar vorgesezte Wiener „Kavalierdirektor“. Bei seinem Amtsantritt hatte er dem Regiekollegium folgende tiefe Weisheit kundgegeben: „das hiesige Publikum langweilt sich in dem erhabenen Schwulste; es will nur sanft gerührt, oder zum Lachen gereizt werden. Die modernen Tragödien sind nichts als ungeheuere Sümpfe, welche man durchwaten muß, um endlich auf eine kleine Oase zu stoßen, auf der einige liebliche Blumen blühen. Und diese poetischen Blumen gleichen sich wie nahe Blutsverwandte; der König pflückt sie wie der Bettler, der Bösewicht wie der Tugendheld, der Niedriggeborene wie der Hochadlige. Von Charakteristik ist nirgends eine Spur. Darum ist es besser, man verwendet die Gaben hiesiger Darsteller dort, wo sie am ausgezeichnetesten sind: im Konversationsstück.“ Das war in manchem sicherlich nicht ganz falsch, im ganzen aber doch wenig tröstlich für die ernsthaften Dichter. Immerhin war das Programm höflicher stilisiert als das des Grafen Czernin: „Die Herren Grillparzer, Zedlitz und Bauernfeld wollen Geschmacksreformatoren sein, ohne selbst welchen zu haben. Ehedem konnte ich ihnen kräftig entgegenwirken beim Kaiser, aber jetzt reden auch andere mit, und das kann ich nicht dulden“. Unklarheit also kann man dem vormärzlichen Intendantur-System nicht wohl vorwerfen.

Ein Jahr nach Fürstenbergs Tode wurde Deinhardstein geadelt und, zum Regierungsrat ernannt, bei der Polizei als Zensor aufs Altenteil gesetzt. Man wollte nun, dem Zug der Zeit folgend, einen literarischen Direktor, der die volle Verantwortung zu tragen hätte. Czernin, der auch das Ohr Kaiser Ferdinands besaß, wußte jedoch die Absicht, einen fachmännischen Direktor mit weiteren Vollmachten als bisher auszurüsten, durch die Warnung einzuschränken, den neuen Herrn, besonders bei den Engagements nicht zu selbständig zu stellen, damit der Etat nicht überlastet werde; man möge einen

Mann wählen, „der, ohne selbst sich dem Künstlerfach besonders gewidmet zu haben, einen geläuterten Geschmack besitze, vorzüglich aber einen festen, energischen Charakter, um die gelockerte Disziplin wieder herzustellen“. Einen solchen Mann suchte man und meinte, ihn in Franz von Holbein zu finden.

Holbein zählte, als er ernannt wurde, schon zweiundsechzig Jahr und hatte eine reiche und wechselvolle Laufbahn hinter sich. Durch aller Herren Länder war er gekommen, hatte alle Fächer durchabenteuer: als Gitarrespieler, Maler, Maschinist, Komödiant, Kapellmeister, Kassierer, Souffleur, Gesanglehrer, endlich auch als Theaterdirektor. Erst mit E. Th. A. Hoffmann in Bamberg, dann als mannigfaltig verdienster Leiter des hannoverschen Hoftheaters (1827 bis 1841). In Wien erhielt er nun das wichtige neue Recht der provisorischen Anstellung, nach freiem Ermessen, für ein Probejahr. Er machte taktvoll verständige Einschränkungen des Ausgabeetats, frischte dabei dennoch das Personal auf und hob die Einnahmen durch Beschneidung des lächerlich überwuchernden Freikartenwesens. Wie Küstner, war auch Holbein ein Ordnungsfanatiker; nur leider, ebenso wie jener, auch in künstlerischen Dingen. „Der Mann arbeitete“, sagt Bauernfeld von ihm, „im Schweiß seines Angesichts vom frühen Morgen bis zum Abend als ehrlicher Oberbeamter des Theatergefälls. Das Institut geriet künstlerisch in Verfall, was sich sowohl im Repertoire bei der Wahl der Stücke und ihrer Besetzung, wie bei den häufig schleppenden Vorstellungen kundgab.“ Immerhin gebrach es Holbein nicht an Initiative, und gerade das junge Deutschland, das ihn später verächtlich beiseite schob, verdankte ihm den Zutritt auf die geheiligten Bretter des Burgtheaters: ‚Ein weißes Blatt‘ von Gutzkow, ‚Monaldeschi‘ von Laube erschienen 1843; im gleichen Jahre debütierte Gustav Freytag mit seiner romantisch-liberalen ‚Brautfahrt‘ (die jedoch nicht gefiel); 1845 gab man ‚Moriz von Sachsen‘ von Prutz. Das war also ein entschieden „liberales“ Repertoire, weshalb der Hof es alsbald für gut erkannte, dem unvorsichtigen Direktor wieder einen Vormund in der Person des Oberstkämmerers Moriz von Dietrichstein zu setzen, der 1845 sein altes Burgtheater also wieder begrüßte. Holbein zog sich als ordnungsliebender Beamter gehorsam auf die ökonomische und dirigierende Verwaltung zurück. Frischen Geist konnte man von Dietrichstein nach einer Pause von neunzehn Jahren nicht wohl erwarten; es entwickelte sich unter ihm vielmehr wiederum die schon bekannte Burgtheaterkrankheit: eine Oligarchie der Regisseure, zu der diesmal Koberwein, Korn, Anschütz, Sichtner, Loewe und Laroche die Präzendenten stellten: zu viele Köche, die denn auch das Sprichwort nicht Lügen strafen.

Seit fünfundzwanzig Jahren war das Burgtheater mit dem festgesetzten Zuschuß von 50000 Gulden ausgekommen; nun aber, unter dem Druck der schlimmen Jahre vor der Revolution, wollte das nicht mehr gelingen. Klagen über Klagen wurden laut und man schob den schlechten Geschäftsgang der Engherzigkeit der Leitung zur Schuld. Klagen, die der schon lange aufmerksame, fluge Anwärter der Burgtheaterherrschaft später theatergeschichtlich ins breitesten Licht zu rücken verstand: schon die 1846 in der ‚Allgemeinen Zeitung‘ erschienenen ‚Briefe über das deutsche Theater‘ von Heinrich Laube konnten als Kandidatenreden für das Burgtheater gelten. Und das Schicksal arbeitete seinem Ehrgeiz, je mehr die revolutionäre Stimmung anwuchs, sichtlich in die Hände. Erst schritt man, 1848, im Burgtheater tatsächlich zur Aufhebung der Zensur, dann taufte man das Hofinstitut in ein „K. K. Hof- und Nationaltheater“ um. Unter den Frühlingstürmen des genannten Jahres wurde es nach der Karwoche unter dem neuen Titel eröffnet — mit Laubes ‚Karlschülern‘. Die Darstellerinnen hießen nun nicht mehr Madame und Demoiselle, sondern Frau und Fräulein; das war gewiß ein Sieg der Freiheit. In das gleiche Jahr fielen aber auch bedeutungsvolle künstlerische Taten, die dank der Aufhebung der Zensur nachgeholt werden konnten: Hebbels ‚Maria Madalena‘ erschien, mit der Meisterleistung von Heinrich Anschütz als Tischler Anton; ferner Freytags ‚Valentine‘ und Töpfers Zeitgemälde ‚Bürgertum und Adel‘; endlich ging in den Septembertagen auch einmal eine Gesamtauführung des ‚Wallenstein‘ in Szene, während bisher das ‚Lager‘ wegen des Kapuziners nicht hatte gespielt werden dürfen. Im nächsten Jahre wehte derselbe frische Luftstrom weiter: man brachte von Hebbel ‚Judith‘ und ‚Herodes und Mariamme‘, von Gutzkow ‚Uriel Acosta‘ und ‚Das Urbild des Tartüffe‘, von Laube ‚Struensee‘ und Mosenthals erstes Drama ‚Cecilie von Albano‘. Der Zeitgeist also hatte dem Erfüller, der nun kommen sollte, vorgearbeitet.

Die Unterhandlungen mit Laube knüpften sich an die erwähnte von ihm selbst in Szene gesetzte Aufführung der Karlschüler. Amtsmüde, mehr geschoben als innerlich getrieben, fühlte Dietrichstein weder sich noch Holbein dieser neuen Rührigkeit gewachsen und hatte darum den schneidigen Jungdeutschen um Rat für die modernen Nöte gefragt. Laube arbeitete ihm eine Denkschrift über die am Burgtheater wünschenswerten Reformen aus, die Dietrichstein auch dem Kaiser, Laube selbst als seinen Nachfolger empfehlend, vortrug. Am 21. Juni 1848 entschloß sich Kaiser Ferdinand zur provisorischen Anstellung des Empfohlenen und noch mehr sich selbst Empfehlenden. Laube hätte das Amt sofort antreten können, wenn er sich bei der Umwandlung Deutschlands, die vorderhand doch noch wichtiger

als die des Burgtheaters war, entbehrlich gehalten hätte. Seine Tätigkeit sollte darum erst nach Schluß des Frankfurter Parlaments beginnen.

Inzwischen riß nun in Wien jene Konfusion in allen öffentlichen Angelegenheiten ein, die erst mit der Abdankung des Kaisers Ferdinand eine leidliche vorläufige Ordnung fand. An den jungen Kaiser, an den achtzehnjährigen Franz Joseph also, mußte der von Frankfurt wiederkehrende Laube sich wenden, die Entschliebung des abgedankten in Erinnerung zu bringen. Inzwischen aber war ein neuer Intendant in dem Grafen Karl Grønna aufgetaucht, der die frühere kaiserliche Bestimmung nicht für bindend erachtet und eine Kommission eingesetzt hatte, die Theaterfrage der neuen Ordnung der Dinge gemäß zu regeln. Neben Holbein und dem Hofsekretär Raymond saß auch Grillparzer in dieser ersten Kommission; in der zweiten, unter dem neuernannten Oberstkämmerer Grafen Karl Landoronsky, schied der Dichter jedoch aus: er fühlte sich da nicht an seinem Platz. Über die Notwendigkeit der Reformen war man in beiden Kommissionen einig; es wurden sogar sofort zwölf Mitglieder des Theaters pensioniert und die Ernennung eines Dramaturgen mit geziemenden Vollmachten wurde als unabweises Bedürfnis anerkannt. Bauernfeld, Guzkow, Prechtler wurden abgelehnt, Grillparzer, dem man das Amt antrug, verzichtete darauf, die Barone Münch von Bellinghausen (Sr. Halm) und Zedlitz wollten höhere Posten, — es blieb also doch nur Dr. Heinrich Laube, der aber nun seinerseits auch stolz und klug genug war, sich nicht mit dem leeren Titel und der zweifelhaften Stellung eines „Dramaturgen“ zu begnügen, sondern durchsetzte, daß er am 26. Dezember 1849 auf fünf Jahre zum „artistischen Direktor“ ernannt wurde.

An Gegenintrigen hat es nicht gefehlt und selbst der sanfte Holbein versuchte dem eindringenden Wursinator ein Strickchen zu drehen, indem er in der Aufführung von Laubes ‚Struensee‘ die schärfsten Stellen revolutionären Inhalts ungestrichen ließ. Der stürmische tendenziöse Beifall, den sie entzündeten, sollte Laube den Hals brechen. Aber er täuschte sich; die Meinung von oben tolerierte den demokratischen Anstrich des Burgtheateranwärters: „der störende Tendenzbeifall treffe den Verfasser nicht; man verstehe die gegenwärtige Neigung des Publikums, Schlagworte aus dem Zusammenhang heraus aufzugreifen, und hoffe, es werde darin nachlassen, wenn es sehe, daß man sich vor solchem tendenziösen Beifall nicht fürchte und deshalb wirksame Stücke nicht unterdrücke“. Laube jedoch erwies zutreffende Einsicht in das Wesen des Theaters, und in das jener Zeit besonders, als er sich, trotz dieser günstigen Stimmung, nicht auf die ihm vorgeschlagene kurze Probezeit einließ, vielmehr

auf den fünf Jahren fester Anstellung, die ihm früher versprochen waren, bestand. Er antwortete dem Grafen Grünna, der ihn um Begründung seiner Forderung anging: „weil ich in den ersten Jahren genötigt bin, mir sehr viele Feinde zu machen. Ich muß aufräumen und absetzen. Nach zwei bis drei Jahren bin ich im wesentlichen nur verhaßt, — schaffen und mir Freunde erwerben kann ich erst im vierten und fünften Jahr“.

Den literarischen Theaterleitern, Goethe und Immermann, reihte sich nun also Laube als der dritte an, mit der noch besonderen Note des bedeutenden „Politikers“. Und zum erstenmal, seit Iffland, stand wieder ein Bürgerlicher an der Spitze einer großen Hofbühne, ein Nichtkavalier, mit weitgehenden, wenn auch für dieses Amt nur selbstverständlichen Vollmachten: Unabhängigkeit in der Wahl der Stücke, in der Bildung des laufenden Repertoires, in der Besetzung der Rollen, und mit dem Recht, innerhalb der Grenzen des bewilligten Budgets auf ein Jahr Anstellungsverträge abzuschließen, deren Verlängerung dann die Genehmigung des Oberstkämmerers erfahren mußte. Einsicht in die Kassenverhältnisse stand dem Direktor nur soweit zu, als dies zur Orientierung über die Zugkraft der Stücke notwendig erschien. Im übrigen war der Verwaltungsapparat einem technischen Direktor unterstellt, als welchen Holbein sich finden ließ, der dann auch Administrator der Oper wurde. Ferner aber wurde Laube die kaiserliche Subvention von 50000 auf 100000 Gulden erhöht und ihm eine Steigerung der Eintrittspreise gestattet. „Bald nach Eintritt des Oberstkämmerers Grafen Landoronsky hörte“, so berichtet Holbein, „ungeachtet der Zeitbedrängnisse die kleinliche Geldnot des Unternehmens auf; und Herr Dr. Laube sah bald das Repertoire nicht mehr, wie ich, von einer zügellosen Zensurfreiheit bedrängt, sondern von gemäßigten Ansichten begünstigt und die Ausführungen seiner Anordnungen zugleich durch bei weitem reichere Geldmittel erleichtert. Eine verdoppelte Dotation, Erhöhung der Eintrittspreise und der aus der Verminderung der Privatgesellschaften vermehrte Theaterbesuch steigerten die Einnahmen auf eine früher unerreichbare Höhe“. „Alle diese Vorteile“, fährt Holbein in seinem Buch ‚Deutsches Bühnenwesen‘ fort, „sind hier keineswegs angeführt, um das Verdienst der gegenwärtigen artistischen Direktion zu beeinträchtigen, sondern nur um zu beweisen, daß ich die derselben zu Gebote stehenden Summen für tägliche Spielhonorare, Personalvermehrung und prachtvolle Ausstattungen nicht verwenden konnte, weil ich sie eben nicht hatte“.

Am 22. Juli 1851 wurde Laube definitiv angestellt. Seine Wirksamkeit blieb unangetastet, so lange Graf Landoronsky, der ihm, trotz mancher Zerwürfnisse, edelmännisch Wort und Vertrag

hielt, an der Spitze der Verwaltung stand. Erst als Fürst Vincenz Auersperg, 1863, Landkoronsky ablöste, wurden Laube gewisse Beschränkungen zugemutet. In die Zeit aber von 1851 bis 1863 fällt die wesentliche Tätigkeit dieses meistgerühmten Theatermanns, deren künstlerische Bedeutung noch eingehend zu betrachten sein wird.

Gegen das Ende der vierziger Jahre setzten sich auch anderwärts literarische Dramaturgen erfolgreich durch: in Oldenburg Julius Mosen, durch Krankheit leider bald gelähmt aber durch Adolf Stahr und den Immermann-Schüler Jenke ersetzt, so daß das kleine Theater einige Jahrzehnte eines hervorragend guten Rufs sich erfreute; in Königsberg Rudolf Gottschall; in Braunschweig Ludwig Köchy; in Magdeburg Seodor Wehl; und in Hamburg Robert Prutz. Keinem der Genannten wollte es indes gelingen, die Machtstellung Laubes und mit ihr ähnlichen nachdrücklichen Einfluß auf die Schauspielkunst zu gewinnen. In Dresden legte die Unterdrückung der Revolution Gutzkow wieder von seinem Posten weg, wie sie auch Richard Wagner in die Verbannung trieb, dessen 'Tannhäuser' eben die Fanfare zum Sieg des neuen deutschen musikalischen Dramas geblasen hatte. Glücklicher, weil weltklüger und von vornherein sein politisches Pathos ironisierend, wußte Franz Dingelstedt in Stuttgart als schöngeistiger Berater des württembergischen Kronprinzen, als dramaturgischer des Theaters sich zu behaupten. Im Jahre 1846 war der schon erwähnte Intendant von Gall von Oldenburg nach Stuttgart berufen worden. Ihn traf dort, trotz seines eifrigsten Willens, dem deutschen Theater ein Reformator zu werden, das ironische Schicksal, sich in einer tief korrumpierten Hoftheaterwirtschaft aufreiben zu müssen. Über seinen Willen gestellt fand er dort eine nach dem Muster des ancien régime mächtig gewordene Theaterdame: Amalie Stubenrauch. Noch Seodor Wehl, der den trotzdem erst 1869 zurücktretenden Gall ablöste, litt unter den Folgen dieses Weiberregiments, das einen Rattenkönig von Kavalen spinnenden Schützlingen jener Favoritin in allen Ämtern und Ämtchen der schwäbischen Residenz eingenistet hatte. So versumpfte auch hier ein reich dotiertes Hoftheater auf mehrere Jahrzehnte hinaus, obwohl nicht selten ein glücklicher Stern ihm treffliche künstlerische Kräfte zuführte. Das war die theatralische Schule, die Dingelstedt, durch seine Ehe mit der Sängerin Jenny Luher der Bühne schon näher verknüpft, durchmachte. Der kluge Mann nützte indes die ausgezeichnete gesellschaftliche Stellung, die er mit Hackländer als Freund des Thronfolgers gewann, als Staffler; und die erhoffte Gelegenheit stellte sich ein, als König Max von Bayern daran ging, sein München, das seine Vorgänger künstlerisch so

hoch gehoben hatten, nun auch zu einer geistigen Metropole in Deutschland zu machen. Zu den an die Isar berufenen und von den Altbajuwaren meist mißtrauisch begrüßten Reformatoren gehörte auch der ehemalige hessische Schulmeister, der es mit einem Sprung sogar noch weiter als sein Strebengenosse Laube brachte, als er, 1850, sofort zum Intendanten des Münchener Hoftheaters ernannt wurde. Auch Dingelstedts künstlerischer Bedeutung ist, im Zusammenhang mit der Laubes, ein besonderes Kapitel in diesem Buch gewidmet.

Unter Ludwig I. hatte das Münchener Hoftheater nicht zu den Anstalten gehört, für die dieser Kunsterneruerer seinen Mediceer-Ehrgeiz einsetzte; als ihm daher von seinem Minister von Schenk, der als dramatischer Dichter von lange her freundschaftliche Beziehungen mit Theodor Küstner pflegte, geraten wurde, diesen als Intendanten nach München zu berufen, erhoffte er von dem ordnungsliebenden Theatermann, daß er das an einem dauernden Defizit krankende Hoftheater vor allem wirtschaftlich gesund machen werde. Küstner, der nicht ohne Anfeindung in München eintrat — die Regisseure der Bühne, Eclair, Vespermann und Urban protestierten beim Minister gegen seine Anstellung, indem sie das Privatleben ihres neuen Chefs einer gehässigen Kritik unterzogen — löste die gestellte Aufgabe mit der schon betonten Geschicklichkeit. Bei einer Subvention von 78 000 Gulden für das Theater und von 76 000 Gulden für die Kapelle waren jährlich noch Zuschüsse, zwischen 20 000 und 40 000 Gulden schwankend, notwendig geworden; darüber hinaus fand Küstner noch eine gebuchte Schuld von 45 000 Gulden beim Amtsantritt vor. Sein Triumph war, daß er nicht nur mit dem ordentlichen Zuschuß auskam, sondern in kurzer Frist auch jene Schuld zu tilgen vermochte.

Ein so „klingendes“ Resultat war keine geringe Empfehlung. Als Friedrich Wilhelm IV. den preußischen Thron bestieg, nicht verbergend, daß er das künstlerische Schwergewicht Deutschlands von München weg nach Berlin verlegen möchte, glaubte er weise zu handeln, wenn er, wie in Schelling den Neuerwecker der preußischen Philosophie, den des preußischen Hoftheaters auch unter den Größen der bayrischen Residenz suchte und so auf Küstner fiel. Auch die Berliner Bühnenverhältnisse verlangten dringlich eine gründliche Neuordnung. Seit dem Bestehen der Königstädter Bühne hatten die königlichen Institute finanziell schwere Einbuße erlitten; die Jahreseinnahmen hatten sich, seit 1824, von ehemals 200 000 Talern andauernd um 30 000 bis 40 000 Talern vermindert und sich bis 1842 nie wieder zur alten Höhe gehoben. Zwischen dem Intendanten Graf Redern und dem maßlos eitelen Generalmusik-

direktor Spontini herrschte, wie schon angedeutet, steter störender Zwiespalt. Nun war Spontini zwar entlassen; aber ehe Küstner noch eintrat, war durch die Anstellung Meyerbeers als Opernleiter der alte Dualismus schon wieder neu begründet worden. Der König schien dem Theater gegenüber das Prinzip der verteilten Regierungsgewalt weniger zu verabscheuen als in der Politik, denn die Einrichtung, die mit Küstners Eintritt getroffen wurde, stellte geradezu das Monstrum einer Verwaltung dar: der kaum vom König von Bayern geadelte Leipziger Kaufmannssohn, natürlich von sämtlichen Hofbeamten als nicht ebenbürtig angesehen, sollte den Intendanten spielen; ihm zur Seite sollte Tieck dramaturgisch wirken, die Opernleitung aber, mit den weitestgehenden Vollmachten, sollte in Meyerbeers Händen liegen. Diese drei Stellungen wurden einander koordiniert betrachtet; über ihnen aber schwebte, als oberste Instanz in streitigen Fällen, der frühere Intendant Graf Redern mit dem Titel eines Generalmusikintendanten. Dieser Komplikation gegenüber versagte Küstners Theatereinmaleins; hier war das Unmögliche gefordert und überdies sollte er ganz allein für Aufbesserung der Finanzen aufkommen. Küstner schlug, da eine Zusammenlegung der Gewalten aussichtslos war, eine durchgreifende Trennung vor; namentlich des Opern- und Schauspielwesens. Er erbot sich neben der Schauspielleitung den ökonomischen Teil der Opernverwaltung zu besorgen und stellte schließlich seine Entlassung anheim, wenn man auf anderer Grundlage die Sache besser ordnen zu können hoffte. Leider fand dieser rationelle Vorschlag, der sicher, wie in Wien, auch hier nur gute Früchte gezeitigt hätte, keine Berücksichtigung. Der allwaltende preußische Bureaokratismus setzte seinen bewährten Stolz darein, das organisch auseinander Strebende unter einen Hut — richtiger: unter eine Dienstmütze — zu bringen. Die Verwaltung der preußischen Hoftheater hat an diesem bureaukratischen Zopf festgehalten bis heute; nach 1866 waren sogar die Intendanten der „königlich“ gewordenen Theater in Hannover, Kassel und Wiesbaden der Berliner Generalintendanz unterstellt, bis ihnen unter dem Nachfolger Hülsens, dem Grafen Hochberg, ihre Selbständigkeit zurückgegeben wurde.

Trotz dieser Schwierigkeiten erwies sich Küstner, der vor der Öffentlichkeit die Verantwortung für alles, was geschah, zu tragen hatte, auch in diesen Maschinismus eingespannt, als einen eminenten Praktiker und zog sich stets mit verhältnismäßig geringen Defizits aus den beherrschendsten Situationen. Da brannte 1843 das Opernhaus aus und Küstner, der trotz dieses elementaren Eingriffs sein Etatsjahr gut abgeschlossen hatte, der beim Neubau des Opernhauses wichtige Interessen der Ökonomie wahrzunehmen gedachte, erlebte

die Kränkung, in der Angelegenheit des Neubaues gar nicht gefragt zu werden. Ohne Rücksicht auf praktische Forderungen technischer und gesellschaftlicher Art führte Graf Redern die Oberaufsicht; maßgebend war, daß die ehrwürdige äußere Gestalt des Knobelsdorffischen Baus durchaus erhalten bleiben sollte. Küstners Hoffnung, dem neuen Haus eine höhere Ertragsfähigkeit zu sichern, wurde dadurch hinfällig. Nun baute man aber gar, Luxusbedürfnissen zuliebe, an zweihundert Plätze weniger in das Haus, während der Betrieb mit der neuen Ölgasbeleuchtung, mit vermehrtem Personal für den komplizierteren szenischen Apparat einen erheblichen Mehraufwand forderte. Das alles wurde bestimmt, ohne Küstner zu hören. Da riß dem sparsamen Intendanten die Geduld; zumal während des Umbaus Meyerbeer auch noch sein ‚Seldlager in Schlesien‘ mit einem Kostenaufwand von 27 000 Talern für Ausstattung vorbereitet und so wieder einmal ein Defizit von 40 000 Talern verursacht hatte. Er machte also Vorstellungen, deren Folge wirklich war, daß Meyerbeer sich, 1845, von der Operndirektion zurückzog und Küstner endlich die gewünschte Selbständigkeit empfing.

Es war eine außerordentliche Arbeitslast, die er bewältigte: tägliche Vorstellungen im Opern- und im Schauspielhaus, fast allwöchentlich Privatvorstellungen im Potsdamer Theater, im neuen Palais bei Potsdam oder in Charlottenburg. Zudem unterhielt man, bis 1848, noch eine im Konzertsaal des Schauspielhauses spielende französische Truppe, die einen jährlichen Zuschuß von etwa 16 000 Talern verschlang. Mit den Revolutionsjahren kamen dann neue Schwierigkeiten. Eine der ersten Früchte der Bewegung war die 1845 erfolgende, noch näher betrachtete Änderung der Gewerbeordnung, die der freien Konkurrenz zustatten kam; auch war am 17. März des „tollen Jahrs“ die Zensur aufgehoben worden: so konnten nach 1848 nicht weniger als fünf neue Theater in Berlin ihre Pforten öffnen. Küstner, der sich liberalen Reformen nicht abgeneigt gezeigt hatte, solange die Ausnahmestellung der privilegierten Theater nicht angetastet wurde, sah sich nun von allen Seiten bedrängt. Über seinen Kopf weg schaltende Willkür mehrte seine Sorgen noch: so räumte man 1850 der Rachel mit ihrer französischen Gesellschaft das Opernhaus unentgeltlich ein, und die französische Tragödin trug dem traurig nachblickenden Intendanten 15 400 blanke preußische Taler aus der Stadt fort. Die Konkurrenz Bühnen verfehlten natürlich auch nicht, die feindselige Stimmung gegen die königlichen Institute zu schüren; und alle Vorwürfe prasselten in der ohnehin kritischen und stets aufgeregten Zeit auf Küstners Haupt nieder. Das machte ihn endlich mürrisch; er erbat und erhielt 1851 seine Entlassung. Mit ihm zog sich auch Tieck, wiederholt vom de-

magogischen Berliner Mob höchst respektwidrig behandelt, ganz vom Theater zurück.

Künstlerisch und literarisch ist der Wert der neunjährigen Leitung der Berliner Hofbühnen durch Küstner gering einzuschätzen. Der Intendant sah sich die Stücke nur auf ihre Zugkraft hin an; wo die vorhanden schien, war er, was die Richtung anging, allerdings nicht engherzig. Er „wagte“ Laubes ‚Karlschüler‘, die als revolutionär verschrieen waren, und fand „die Wahl dieser Sabel aus dem Leben des klassischen Lieblingsdichters der Deutschen eben so einsichtsvoll wie glücklich“. Raupach blieb in hohen Ehren und teilte sie mit Charlotte Birch-Pfeiffer. Der zu Küstners Leidwesen von der Berliner Bühne fast verschwundene Iffland wurde wieder in seine Rechte eingesetzt. Viel und im wesentlichen fruchtlose Arbeit wurde auf die Experimente Tiecks verwendet: auf einer von ihm erdachten anti-modernen Szene, deren Aufbau in jedem einzelnen Falle ziemlich beschwerlich war, wurden die Sophokleischen Dramen ‚Odipus in Kolonos‘ und ‚Antigone‘ mit Mendelssohns Musik, dann die ‚Medea‘ des Euripides mit Musik von Taubert gespielt. Diese „alten Griechen“ wurden ohne die heftige Opposition, die der erste derartige Versuch mit Racines ‚Athalie‘ im Jahre 1841 gefunden hatte, hingenommen, aber auch ohne tiefer gehende Wirkung. Nur Tiecks Bearbeitung des ‚Sommernachtstraum‘ stellte einen bleibenden Gewinn für den Spielplan dar; die Einrichtung der Szene, die den Elfenzauber charakteristisch unterstützende Musik Mendelssohns sollten sich wirksam und lebendig bis zum Jahrhundertende erhalten. Küstner konnte sich immerhin rühmen, siebzehn Shakespear-Stücke in seinem Repertoire zu haben und auf die Anerkennung hinweisen, die der geachtetste dramaturgische Kritiker der Zeit, Heinrich Theodor Rötischer, dessen „rationelle“ Begrenztheit dem Werk des Genius gegenüber damals noch kaum empfunden wurde, der Berliner Bühne zollte, wenn er 1849 schrieb: „Das Berliner Schauspielhaus hat sicher das beste Repertoire in Deutschland, denn es hat sich am meisten durch unsterbliche Schöpfungen bereichert und von den es überflutenden Novitäten das Wertlose am meisten von sich gehalten“. Die statistische Probe freilich hält diese Konstatierung Rötischers nicht aus. Mit Eifer war Küstner ferner bedacht, was in Deutschland an bedeutenden Talenten für Schauspiel und Oper austauchte, seinen Theatern zu gewinnen, so daß er meist eine stattliche Anzahl künstlerischer Individualitäten zur Verfügung hatte. Nur geschah diese Auswahl ohne irgend eine ersichtliche Absicht auf Stilbildung und Entwicklung: lediglich der Kaufmann, der sich einen geschätzten Artikel bei eintretender Konjunktur nicht entgehen lassen darf, sprach das entscheidende Wort.

Künstners Nachfolger wurde Botho von Hülsen, der personifizierte soldatische Geist in der Hoftheaterleitung. Dramaturgen, Regisseure, Kapellmeister und Künstler wurden ihren beamtlichen Qualitäten nach eingeschätzt. Ihre künstlerische Intention verlangte man nicht; und wo sie etwa doch zu brauchen war, hatte sie sich der Subordination unter die leitenden Gesichtspunkte einer vorschriftsgemäßen preußischen Paradekunst zu befehlen.

Die Regiefrage an den preußischen Hoftheatern war, bis Hülsens Regiment einsetzte, immer ganz handwerksmäßig begriffen und behandelt worden: irgend ein befähigt scheinender Darsteller führte die Regie im Nebenamt. Der letzte eigens angestellte Regisseur war Johann Friedrich Esperstedt gewesen, der, unter Jffland aus dem Bureaudienst hervorgegangen, als Hofrat bis 1850 tätig war. Dann hatten Karl Stawinsky als Regisseur des Trauer- und Lustspiels und der Hofkompositeur Blum als Regisseur der Oper gewirkt. Nach Blums Tod übernahm Stawinsky die Regie der ernsten und Louis Schneider die der komischen Oper. Dieser, ein geschicktes Vaudeville-Talent, spielte in der Revolutionszeit eine bemerkenswerte Rolle: als königstreuer Ordnungspatriot mischte er sich in die öffentlichen Händel und wurde durch einen infolge dessen entstehenden Theaterskandal genötigt, seine schauspielerische Tätigkeit, in der er als Komiker geschätzt war, aufzugeben. Sein König entschädigte ihn in vornehmster Weise; er ernannte ihn zu seinem Vorleser, eine Stellung, die Louis Schneider auch unter Wilhelm I. inne behielt und dadurch manchen Einfluß auf das weitere Berliner Theaterleben übte. Diesen lockeren Zuständen in der Verteilung der Regie machte Hülsen ein Ende; er berief den anerkannt tüchtigen Sachmann Philipp Jakob Düringer von Mannheim als Oberregisseur für das Schauspiel und gab ihm später den Titel eines artistisch-technischen Direktors. Ebenso wurde von da ab der Oper ein besonderer Oberregisseur vorgesetzt. So empfangen die beiden Körper wenigstens je ein sachmännisches Haupt — natürlich eins ohne jede ausreichende Autorität. Dem Namen nach wurde auch ein Dramaturg unterhalten, der den Verkehr mit den Literaten besorgen sollte: immer der ohnmächtigste Mann in der Theaterhierarchie Berlins, die starr nach außen und unten, geschmeidig stets nur nach der höchsten Spitze hin, sich immer konservativ behauptete.

Der bürokratischen Theaterleitung, wie sie in Berlin zum schärfsten Ausdruck kam, und der literarischen, durch Laube und Dingelstedt repräsentierten, eine wieder durchaus auf dem Berufsboden der Bühne aufgebaute entgegenzusetzen, war das Ziel von Eduard Devrient. Schon 1840 hatte er die Gründung von Theaterschulen

gefordert, um den unheilvollen Auswüchsen der Stilvermengung und des Individualismus eine Grenze gesetzt zu sehen; war dann, vor 1848 schon, mit Plänen hervorgetreten, die auf die Herstellung eines gesünderen Verhältnisses zwischen Staat und Theater drangen und dem Staat namentlich seine kulturelle Verpflichtung gegen die Schaubühne eindringlich nahelegten. Der Idealist in Devrient erkannte nicht an, daß es zu einer solchen Regelung viel zu spät war, auch nicht, daß die Zeit in allen ihren Erscheinungen gerade nach dem entgegengesetzten Ziele drängte: nach voller Gewerbefreiheit. In seiner sehr verdienstvollen ‚Geschichte der Schauspielkunst‘ betont er ohne Unterlaß den Wert des künstlerischen Ensembles, und beklagt die zersezenden Einflüsse des Virtuositentums, weist ferner aus allen historischen Bildungen die Notwendigkeit einheitlicher und fachmännischer Leitungen nach. Er selbst hatte, obwohl immer in ausgezeichneter persönlicher Stellung, in Berlin und in Dresden die ganze Leidenssala des künstlerischen Theatermanns unter dem Widersinn der bureaukratischen Einrichtungen durchlaufen; und wenn auch seiner Überzeugung, die im schroffen Gegensatz zu der schon damals unaufhaltsamen Entwicklung stand, sich manche puritanische Übertreibung beimischte, war seine 1852 erfolgende Berufung zum Intendanten der Karlsruher Hofbühne doch ein erfreuliches Symptom. Karlsruhe konnte unter Devrient, von 1853 bis 1870, als eine Hochschule guten Geschmacks für das Publikum und gediegener Kunstbildung für die Darsteller gelten. Nur gravitierte in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts das öffentliche Leben schon viel zu ausgesprochen nach den führenden Großstädten hin, als daß in einer kleinen Residenz selbst eine Musterbühne noch beispielgebende Bedeutung hätte erlangen können.

An künstlerischen Persönlichkeiten, die bald hier, bald dort einmal, an einigen Hoftheatern wenigstens, nach bestimmten Seiten hin die Stumpfsheit der leitenden Beamten zu besiegen vermochten, fehlte es ja glücklicherweise nie ganz. Hier ist besonders das erfolgreiche Wirken verschiedener Musiker hervorzuheben: neben Richard Wagner waren Männer wie Heinrich Marschner in Hannover, Vincenz Lachner in München, Alois Schmitt und später Friedrich von Flotow in Schwerin, Julius Riez in Dresden immerhin energische Kunstförderer und zeigten Mut, dem Publikumsgeschmack durch ihre Absichten und Ausführungen zu widerstreben. Die Pflege der Musik setzt glücklicherweise doch ein gewisses Maß wirklicher Sachbildung notwendig voraus; in Literatur und Schauspielkunst dagegen dünkelt jeder empfindsame oder begeisterte Hansnarr sich sattelfest.

Ein trostloses Bild bietet die Weiterentwicklung des merkantilen

Systems an den meisten Privat- und Stadttheatern. Hierfür darf als kennzeichnend wieder Hamburg herangezogen werden. Die wirtschaftliche Position der Nachfolger Schröders, Jakob Herzfeld, und seines Mitdirektors, Friedrich Ludwig Schmidt, war stetig eine derart schwankende gewesen, daß sich 1822, als mittlerweile auch die Notwendigkeit eines neuen Theatergebäudes immer zwingender geworden war, eine Aktiengesellschaft hatte bilden müssen. Das Aktienkapital betrug 200 000 Schillinge; davon blieben jedoch erhebliche Anteile in Händen der Direktoren und der Schröderschen Erben. Im Jahre 1827 starb Herzfeld und seine Erben verkauften seinen Anteil von 60 000 Schillingen an den Schauspieler Karl Lebrun, der somit in die Direktion eintrat. Den Entwurf für das neue Theater hatte zwar Schinkel gefertigt, die einheimische Bau- und Kunstweisheit ihn jedoch bis zur Entstellung „verbessert“. Der Senat der freien Hanse- und Reichsstadt und die neuen Aktiengesellschaft gaben sich ferner an Theaterpatriotismus gegenseitig nichts nach: jener nahm 750 Schillinge jährlich für die Konzession, diese zog von der Direktion einen Jahrespacht von 20 000 Schillingen, verzinst ihr Kapital also von vornherein mit zehn vom Hundert. Die Direktionen hatten außerdem bei jedem Wechsel den Fundus — zwölf der Aktiengesellschaft gehörige Dekorationen ausgenommen — von ihrer Vorgängerin eigentümlich zu erwerben: ein Gebaren städtischer Theaterwirtschaft, das, da mehr oder weniger überall eingebürgert, die frivolste Seite dieses Pachtshachers mit den Kunstanstalten darstellt. Statt wenigstens diese geringfügige Kapitalanlage auf den städtischen oder den Gesellschaftsfäßel zu nehmen, wodurch man bei der Wahl eines neuen Direktors freie Hand bekommen hätte, mehr auf fachliche Tüchtigkeit als auf die doch meist auch nur zusammengeliene Kapitalkraft zu sehen, protegiert man geradezu durch die zur Bedingung gemachten Fundustransaktionen die schwindelhafte Spekulation, die sich dann natürlich durch intensiven Wucher mit der Kunst schadlos zu halten sucht.

Hamburg hatte um 1830 unter 112 000 Einwohnern 14 000 Juden und erfreute sich der stattlichen Anzahl von zweiunddreißig Zeitungen! Bei so gehäufte Intelligenz war es vielleicht auch nur in der Ordnung, daß die Absicht, das endlich fertig gestellte Theater mit Goethes ‚Egmont‘ zu eröffnen, dem lebhaftesten Widerspruch begegnete. Die ‚Dramaturgischen Blätter‘, jener Zeit von S. G. Zimmermann herausgegeben, bestätigten den gründlichen Abscheu des Publikums — und gewöhnlich auch der Leitungen — vor allem, was nach der Tragödie hinneigte; der Herausgeber ließ darum seine Zeitschrift auch eingehen, „um nicht länger ein Feld zu bebauen, auf welchem es jedem, der nach etwas besserem als nach dem Tand der Gegen-

wart strebe, nachgerade anfangen müsse unheimlich zu werden". Nur zuweilen unterbrach wenigstens eine komische Episode, aus der Heuchelstimmung einer unklaren Kultur herauswachsend, das Theaterjahrmarktsgetöse dieser Stadt. So 1829, als die Sängerin Kraus-Dranitzky sich weigerte, in Spohrs Faust-Oper die Kunigunde zu singen, „weil sie dafür zu sittenrein und keusch sei“: natürlich Theaterstandal und gezwungener Abgang der Diva. Oder die Schneider Hamburgs veranlaßten eine Revolte und bestürmten den Senat, die Aufführung des ‚Schneider Kafadu‘ zu verbieten, weil sie ihren ehrfamen Stand dadurch von der Bühne herab verhöhnt sähen. Auch blieb es an der Tagesordnung, wenn irgend ein sogenannter Liebling des Publikums mit Hilfe der zweiunddreißig Zeitungen für seine bedrohten künstlerischen Rechte an die Öffentlichkeit appelliert hatte, die Direktoren vor die schnaubende Menge auf die Bühne zu fordern und sie Besserung geloben zu lassen. Dennoch gestehen geschmackvolle Theaterkenner noch Mitte der dreißiger Jahre dem Hamburger Theater das ungeminderte Verdienst zu, das beste Ensemble in Deutschland für das Konversationsstück bewahrt zu haben. Auch die volkstümliche Kunst Raimunds war in Hamburg besonders beliebt und der melancholische Komiker dort ein oft und gern gesehener Gast. Und wie fast immer, war auch in dieser Zeit die Hamburger Bühne reich an Talenten, an dort sich einfindenden oder entfaltenden: Heinrich Marr ging von dort aus, der Charakteristiker Johann Karl Friedrich Jost, Friedrich Dahn und Constanze Gay, seine spätere Gattin, Julie Gley (Kettich), Therese Peché, Christine Enghaus, Friedrich Hebbels spätere Frau, der Virtuos der romantischen Schauspielkunst: Emil Devrient, ferner Ernst Baison und Theodor Doering, — um einige nur zu nennen. Sophie Schroeder kam zu regelmäßigen Gastspielen, wie wohl überhaupt alle „Sterne“ der deutschen Bühne herangezogen wurden, das Geschäft zu beleben. 1833 gastierten Charles Kean und Ellen Tree in der englischen Gesellschaft des Kapitän Borham-Livius; auch französische Gesellschaften sah man häufiger. Hamburg war wirklich eine „Theaterstadt“ im damals — und auch heute noch — bräuchlichen, umfangreichen Sinne des ominösen Wortes: man begeisterte sich heuer (1844) an der Sophokleischen ‚Antigone‘ und entzückte sich im nächsten Jahre an ‚Abraham‘ von Castelli, einem wundervollen Stück, worin große Schlachten zu Pferde geliefert wurden und jeden Abend ein „lebendiges Kamel“ den Jubel des Hauses neu erweckte.

Die Choleraepidemie von 1831 veranlaßte die genannten Direktoren, die Geschäfte niederzulegen; sie überließen es den Schauspielern, auf eigene Rechnung weiterzuspielen, sich selbst und das

Institut über die schwere Zeit hinwegzubringen. Im Jahre 1836 trat dann Lebrun zurück und an seine Stelle, als Kompagnon des alten Schmidt, rückte der jüdische Geschäftsmann Julius Mühlhng. Der künstlerische Charakter kam immer mehr ins Wanken; namentlich waren die Aufführungen der klassischen Stücke „so elend, als schleiche statt lebenskräftiger Gestalten jedesmal nur eine Art unterirdischer Schlangengebilde über die Bretter“. Als der Pflegesohn der Stadt, Friedrich Hebbel, 1840 mit seiner ‚Judith‘ debütierte, war Hamburg zwar nicht wenig stolz; die Vorstellung aber wurde so „elend“ genannt, „daß man das Original nicht wiedererkenne“. Endlich, 1841, legte der brave Veteran Schmidt das ihm recht mühselig gewordene Szepter nieder und sich selbst drei Wochen später auf den Totenschragen. Sein Nachfolger wurde der Tenorist des Stadttheaters, Julius Cornet. Er war es, der nun die Überwucherung des Opern- und Ausstattungswesens in die Wege leitete. Im übrigen blieb die Novitätenhege sonder Wahl und Bedacht herrschendes System, wie bald an allen Stadttheatern.

Hamburg hat sehr früh auch den Konkurrenzkampf in der Theaterwirtschaft kennen gelernt. Im Jahre 1824 war Charles Schwarzenberger, genannt Chéri Maurice, mit seinem Vater aus Frankreich in Hamburg eingewandert, wo er, drei Jahre später, das Tivoli, ein Etablissement mit Rutschbahn, Karussell und Sommerbühne, pachtete. Die Theaterkonzession für diese Anstalt war auf Possen und kleine Lustspiele beschränkt. Trotzdem vermochte Maurice, sich hervorzutun; nach vier Jahren schon übertrug die Witwe Handje, dem geschickten Regisseur, als welchen er sich bewährt hatte, ihr Theater in der Steinstraße: und nach dem Hamburger Brande hatte der junge Direktor schon so viel Kredit, daß er mit Hilfe eines Aktienunternehmens ein größeres eigenes Theater bauen konnte: das Hamburger Thaliatheater, das nun eine gute Zeitstrecke tröstlich in die Trübe des deutschen Theaterlebens hineinleuchtet. Der Wettkampf mit dem Stadttheater und die durch die Konzessionsbeschränkung veranlaßten Scherereien schienen die Talente des französischen Juden nur noch zu schärfen; es steckte in ihm neben zäher geschäftlicher Vitalität ein gutes Stück Tradition französischer Theaterkultur. Und Maurice hat es nicht leicht gehabt: 1845 bestanden neben dem Stadt- und Thaliatheater noch das Aktientheater, das Hammoniatheater, das Elysiumtheater in St. Pauli und das Theater der Vorstadt St. Georg. Da galt es findig sein und zugreifen, Stücke und Darsteller zu erhaschen. Maurice aber verstand noch besseres: er wußte seine Künstler ihrem Wert nach richtig zu erkennen und sie an seine Fahnen zu fesseln. Literarische Prüderie kannte man weder am Dammtor noch am Pferdemarkt. Gesiel dort

Pyats ‚Lumpensammler‘ mit Baison, so ließ sich Maurice schnell eine zweite Übersetzung desselben Stückes anfertigen, die er mit Dawison spielte; und umgekehrt besorgte sich Baison schnell ein ‚Stadt und Dorf‘, als der Birch-Pfeiffer ‚Dorf und Stadt‘ — beides Dramatisierungen des Auerbachschen Romans — im Thaliatheater große Zugkraft übte. In so scharfem Wettkampf ging es natürlich den Stadttheaterpächtern, die mit dem großen Apparat für Oper und Ballett arbeiten mußten, oft übel genug, so daß sie, da ihnen die Aktiengesellschaft versprochene Erleichterungen nicht gewährt hatte, ihren Pacht auf das Jahr 1847 aufkündigten.

In dem Ausschreiben, welches das Komitee der Aktionäre nun erließ, war ausdrücklich betont, daß „die Konkurrenz keineswegs auf Männer vom Fach und Künstler beschränkt“ sei. Damit war endlich einmal das offizielle Schammäntelchen abgeworfen: das Theater gab sich, wie eine Dirne, jedem, der dem Bordellbesitzer den Nutzungspreis bezahlt. Maurice glaubte sich stark genug und sah Vorteil darin, die beiden Haupttheater unter seine Leitung zu bringen; mit Louis Schneider erhielt er denn auch die Stadttheaterpacht. An Stelle Schneiders trat dann bald wieder Baison. Die Vereinigung der beiden Bühnen schlug, wie sich das häufiger dann auch anderwärts erwies, jedoch nicht zum Vorteil aus, da die Direktoren sich nun selbst in ihren eigenen Theatern überbieten mußten. War im Thaliatheater eine begehrte Novität, so spielte man im Stadttheater eine Monstrevorstellung als Trumpf aus: ein vieraktiges Schauspiel als lever de rideau vor einer großen Oper; dann einmal wieder umgekehrt, ließ man im Thalia alle Minen springen, um neben einer Erstaufführung im Stadttheater noch ein gutes Haus zu erzielen. Maurice war glücklich, schon 1847 dem schlimmen Verhältnis wieder entchlüpfen und sich auf sein Thaliatheater zurückziehen zu können. Nur als Baison starb, nötigte ihn sein Vertrag, sich nochmals mit dem für ihn in die Stadttheaterdirektion eingetretenen Wurda zu verbinden, wodurch er beinahe ruiniert wurde. Schließlich aber machte er das Thalia 1855 doch wieder flott; und von da ab — namentlich als 1857 Heinrich Marr, vielleicht der geist- und temperamentvollste Regiekünstler der älteren deutschen Bühne, zurückkehrte — entwickelte sich dieses Theater für konversationelles Schau- und Lustspiel zu einem Musterinstitut. Ein Hauptumstand war dabei freilich, daß sich die Beschränkung der Konzession mehr und mehr lockerte und 1869 dann, mit der Reichsgewerbeordnung, ganz fiel. An Stelle Marrs, der 1872 starb, trat Karl August Görner, der die Schöpfung Maurices noch lange auf der Höhe zu erhalten verstand. Das Hamburger Thaliatheater, eine Kreuzung der realistischen deutschen Schule mit französischer Bühnenkultur, hat

einzig Hamburg die ihm von Friedrich Ludwig Schröder geschaffene Theaterlehre, nach und neben ihren entstellenden Schändungen, gewahrt. Dennoch gibt es zu denken, daß die Jahre der Teilhaberschaft Maurices am Stadttheater die an künstlerischen Unwürdigkeiten reichsten waren! Unter Maurice spielte der Affenschauspieler Karl Klitschnigg Nestroys „Affe und Bräutigam“, erschienen auf beiden Bühnen vom April bis zum November 1849 achtundsechzig Gaste usw. In einem durch und durch ungesunden System kann auch ein künstlerisch und moralisch starker Wille sich nicht rein erhalten.

Auch stellte die kunstwidrige Hamburger Stadttheaterwirtschaft unter Maurice noch nicht den Gipfel des Möglichen dar. Von 1856 bis 1858 herrschte dort der spätere Theateragent Sachse als Pascha und kopierte die Dingelstedtischen Münchener Mustervorstellungen mit der Hamburger Oper. Dann kam in A. E. Wollheim ein Literat an die Reihe, der gleichwohl mit Kunststreitergesellschaften, neunaktigen Monstrevorstellungen und Parodien arbeitete. Die Tannhäuser-Parodie wurde damals friedlich abwechselnd neben der Originaloper gegeben und Offenbach unter Wollheim der Genius der Bühne. Die Nachmittagsvorstellungen wurden eingeführt und die Gastspiele in Altona, ja selbst zu den Bierkonzerten in Wörmers Konventgarten wurden die Mitglieder des Stadttheaters von ihrem Direktor vermietet. Von 1862 bis 1866 führte B. A. Hermann Direktion; das heißt, die Direktion führten die Geldleiher, Makler und Seidenhändler, die im Theatergeschäft einige Prozent mehr zu „machen“ hofften. Dann folgte der äußerste Tiefstand der Bühne unter J. C. Reichardt von 1866 bis 1869; ein kleiner Aufstieg wieder unter Moritz Ernsts zweijähriger Leitung, bis dann von 1871 bis 1873 Hermann die Direktion des dramatischen Zirkus zum zweiten Male an sich brachte. Blickt man auf Hamburg, muß das Wort, das im norddeutschen Reichstag bei der Beratung der Theater-Gewerbe-freiheit fiel, als unumstößliche geschichtliche Wahrheit anerkannt werden: „Die Theaterunternehmungen selbst haben sich auf den Standpunkt eines Gewerbebetriebs gestellt: geben wir denselben die gesetzliche Unterlage“.

* * *

Bevor nun aber das Theater durch die Beschlüsse des erwähnten Reichstags von 1869 die Gewerbebefreiheit erhielt, hatte der Staat, sich mit den Theaterdingen zu befassen, doch schon einige Anläufe genommen, die hier im geschichtlichen Interesse samt ihren Anlässen aufzuzeichnen sind. So in Österreich und in den kleineren deutschen Staaten die zumeist durch den Druck der Volksstimmung veranlaßten Reformen, die auf mildere Auslegung und Anwendung der Zensur-

vorschriften hinzielten. Im Konzessionswesen respektierte man die Monopole der Hoftheater; wo die aber nicht in Gefahr standen, verfuhr man gefällig, ließ Sommerbühnen entstehen und gab den kleineren Städten Erlaubnis zu eigenen Theatern, ohne die „Bedürfnisfrage“ oder die finanzielle und künstlerische Befähigung der Bewerber genauer zu prüfen. Für die deutschen Mittelstädte war, solange sie ihren Charakter behaupteten, die Frage der Theater-Gewerbefreiheit oder -unfreiheit keine dringende; erst als gegen Ende der fünfziger Jahre die Einwohnerzahlen rasch und andauernd stiegen, brachte das vermehrte Unterhaltungsbedürfnis die Neuregelung der Gesetzgebung in lebhafteren Fluß.

Von Wien abgesehen, wo auf Grund älterer Vorrechte schon eine mehr als genügende Anzahl zweiter Theater bestand, wurde namentlich Berlin der Schauplatz heftiger wirtschaftlicher Kämpfe um neue Theaterbildungen. Schon in der vormärzlichen Zeit hatte sich hier das Liebhabertheaterwesen breit entfaltet. Fast jeder Verein — und in Berlin blühte die Vereinsmeierei — veranstaltete mit seinen Dilettanten regelmäßige Theatervorstellungen. Aus den neunziger Jahren des achtzehnten Jahrhunderts her bestanden die drei berühmtesten dieser Vereine: die Urania, die Konfordia und die Thalia. Sie ersetzten den Berlinern das, was die Wiener an ihren Volkstheatern hatten, und waren nicht selten die Wiegestätten später zu Bedeutung gelangender Talente. Aus den Bühnen dieser Gesellschaften erwuchsen fast unter der Hand die Berliner Privattheater: So hatte die Thalia ihre Bühne in der Blumenstraße Nr. 9 — daher der holde Name dieser Bühne: Die grüne Neune — wo dann das „Wallnertheater“ sich einrichtete; das neue, 1843 erbaute Theater der Thalia auf Wollanks Weinberg gab den Schauplatz für das 1848 entstehende „Vorstädtische Theater“. In den Jahren 1843 und 1844 wurde, wozu der König selbst die Anregung gegeben hatte, das „Kroll'sche Etablissement“ — wohlbemerkt — „vor“ dem Brandenburger Tore gebaut, ohne jedoch sofort eine Theaterkonzession zu erhalten; es lag zu nah am „Stadtbezirk“, den man vor theatralischer Konkurrenz zu schützen suchte. Für die umliegenden Ortschaften erteilte man ziemlich freigebig Konzessionen, weil man meinte, von den dort entstehenden Theatern nichts befürchten zu brauchen. Das örtliche Zusammenrücken mit den Vorstädten lag in weitem Felde und bei noch gänzlich unentwickeltem „Vorortsverkehr“ konnten die Vorstadttheater den hauptstädtischen Bühnen kaum Konkurrenz bedeuten. Wohl aber wurden nun den Behörden die meist schlimmen wirtschaftlichen und unkünstlerischen Verhältnisse dieser Theater näher unter die Augen gerückt. Es war daher wohl eine überwiegend gute Absicht der

preußischen Regierung vorauszusehen gewesen, wenn sie 1845 eine Änderung der Theatergesetzgebung von 1811 in „reaktionärem“ Sinn vorgenommen hätte, obwohl sie damit auf heftige Opposition stoßen mußte.

1811 war bestimmt worden: „Schauspieldirektoren darf der Gewerbeschein nur mit Genehmigung des allgemeinen Polizeidepartements erteilt werden. Das Genehmigungsinstrument muß Zeit und Ort bestimmt ausdrücken, für welche es gültig sein soll“. Die im Jahre 1895 vom Deutschen Reichstag zum Paragraph 32 der heute gültigen Gewerbeordnung geschaffene Ergänzung greift eigentlich nur auf das Gesetz von 1811 zurück und stellte als wesentlichen Punkt, durch die Beschränkung der Konzession auf den bestimmten Ort und die bestimmte Zeit, die in den inzwischen erlassenen Gesetzen außer acht gebliebene „Bedürfnisfrage“ wieder voran. Damals, 1845, war jedoch die geringste Neigung vorhanden, der Regierung das Zugeständnis zu machen, daß sie das vorhandene Bedürfnis richtig zu ermessen vermöge; was wußte die Regierung von der vom Liberalismus vorausgesehenen möglichen Entfaltung! Dieser Stimmung sprach das 1845 erlassene Gesetz offenbar Hohn; und erst recht enttäuschte es die Hoffnung derer, die dem Theater eine Fürsorge vom höheren kulturellen Standpunkt aus wünschten. Denn es bestimmte: „Schauspielunternehmer bedürfen einer besonderen Erlaubnis des Oberpräsidenten der Provinz, in welcher sie ihre Vorstellungen geben wollen. Diese Erlaubnis darf ihnen nur nach vorgängigem Nachweise gehöriger Zuverlässigkeit und Bildung erteilt werden, kann jedoch auch dann, wenn sie dieser Bedingung entsprechen, nach dem Ermessen des Oberpräsidenten versagt werden“. Das Gesetz schien lediglich im Interesse der Berliner Intendanz gemacht. An die nach „Ermessen“ erteilte Konzession konnten allerlei einschränkende Bedingungen geknüpft werden; und wären solche Einschränkungen rechtlich zwar stets anfechtbar gewesen, so ergaben sie sich eben doch, und zwar unangefochten, aus der Praxis, weil gewöhnlich, um die Konzession nur überhaupt zu erlangen, der Bewerber solche Einschränkungen freiwillig anbot: wie z. B. auf eine bestimmte dramatische Gattung, auf Spielzeit und Eintrittspreise, oder versprach, sich besonderen Zensureinschränkungen zu unterwerfen. Diese Spekulant rechnet ganz richtig auf den Unbestand der damaligen politischen und wirtschaftlichen Verhältnisse, auf die günstige Stunde, die sie dann bereits im Besitz, also auch im Rechte finden würde. Die Regierung wurde dabei in ihrer weisen Theaterpolitik zum „betrogenen Betrüger“.

Auf Grund des neuen Gesetzes entstand, 1847, im Schwarzen Adler in Schöneberg, also in größter Nähe vom Potsdamer Tor,

ein „massives“ Theater für Lustspiele und Vaudevilles: David Kalisch, der Vater der nachmärzlichen Berliner Posse debütierte dort als Autor. Bald wagte, unter den Unruhen der Zeit, die Regierung ihr Ermessen kaum mehr zum Versagen auszudehnen: im Herbst 1848 entstand schon ein zweites Theater in Schöneberg. Der Hauptstadt noch näher rückte Callenbachs Sommertheater im Hennigshagen Lokal vor dem Oranienburger Thor, wo Karl Helmerding den Berliner zuerst entgegentrat. Unmittelbar nach dieser Gründung wandelte E. W. Deichmann das Kasino in der Schumannstraße zu einem Theater um, zum Friedrich-Wilhelmstädtischen (jetzt das Deutsche Theater), neben der Königstädtischen die erste innerhalb der Stadt konzessionierte Privatbühne. Aus der Urania entstand ein Theater, eins in Moabit, das bezeichnend das „Volkstrakeeltheater“ genannt wurde, eins im Hofjäger und 1849 endlich das Vorstädtische Theater, für Jahresbetrieb eingerichtet. Sein Unternehmer war Louis Gräbert: „bei Mutter Gräbert“ bedeutete lange Jahre für den Berliner den Gesamtbegriff von Schauerromantik mit den größten in Berlin erhältlichen Schinkenstullen und berühmtem Weißbier. Auch das Krollische Etablissement kam 1850 als Theater für eine sommerliche Oper in Betrieb und behielt diesen bis zum Jahrhundertausgang bei. Die Konzessionsstrahlen waren also durch die Revolution vielfach durchbrochen worden und mit zurückgekehrter Ordnung ließ sich das Entstandene nicht wieder beseitigen. Auch die Zensur hatte der Sturm des Volks weggesegt; diese jedoch behauptete ihre Schlangenlebigkeit und kehrte wieder. Doch ehe es zur Reaktion kam, hatten die Bühnen schon manches bis dahin versagte Werk erobert; ja, die wenigen Jahre Freiheit hatten sogar literarische Frucht getragen und der Berliner Posse das Leben geschenkt.

Das hier so plötzlich entfesselte Theatertreiben konnte wohl kaum mehr als chaotische Unkultur sein. Schließlich bildeten denn auch nur zwei der neuen Theater einen festen künstlerischen Charakter aus. Zunächst das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater, das recht eigentlich die Bühne für aktuelle Theaterliteratur wurde: es bot Lustspiele, Volksstücke und Spielopern, namentlich die von Lorzing; dann Gastspiele jeglichen Genres und auch solche ganzer Ensembles, wie jene der Wiener Burgschauspieler. Wenn auch nicht ohne Krisen, behauptete sich diese Bühne doch dauernd in der Gunst der heranwachsenden Großstadtbevölkerung. Ihren Höhepunkt erlebte sie mit dem Kultus Offenbachs. Die andere zu voller Bedeutung gelangende Bühne war das Wallner-Theater, eine Neubildung der Königstädtischen Bühne, im Osten der Stadt etabliert. Nach einem kurzen Intermezzo mit importierten französischen Sitten-

stücken, schuf es sich sein eigenes Genre in der zwanzig Jahre hindurch blühenden Berliner Posse, mit ihrem trefflichen Komikerensemble: Helmerding, Reusche, Neumann und Amalie Wollrabe, für die später Anna Schramm eintrat. Die übrigen aus den erbeuteten Konzessionen hervorgegangenen Gründungen: das Woltersdorf-Theater, das Viktoria-Theater und andere stiegen und sanken mit der Woge des veränderlichen Glücks.

Hier wie anderswo ging das Angebot jedoch immer weit über die Nachfrage; in der wirtschaftlichen Situation der Berliner, der großstädtischen Theater überhaupt, war für die 1869 durchgesetzte volle Theaterfreiheit eine stichhaltige Begründung wahrlich schwer zu finden. Als solche mußten vielmehr die unzeitgemäßen Privilegien der Hoftheater herhalten. Man argumentierte, daß, infolge der ungerecht begünstigten Hofbühnen, die übrigen Theater ja geradezu auf eine Kunst zweiten Ranges angewiesen wären. Weil sie die Klassiker nicht spielen dürften, müßten die in ihrem edlen Streben gehemmten Direktoren das kunstbedürftige Publikum wohl oder übel mit französischen Sittenstücken und anderen „leichtfertigen Frivolitäten“ befriedigen. Wie würden sie sonst dazu kommen? Wie würde das Publikum das sonst dulden? In der ‚Dierteljahrschrift für Volkswirtschaft‘ von 1863 sprach Otto Wolff über diese Auffassung: „die Unfreiheit sei der Wurm, der den Verfall des deutschen Theaters beschleunige, und durch das Konzessions- und Subventionswesen sei diese Unfreiheit bewirkt“. Scheinbar lag ja die Sache auch so; und an den Privilegien an sich war wirklich nichts gelegen. Nur hätten dann konsequenterweise die Vollausgestaltung des künstlerischen Charakters jeder neu zu errichtenden Bühne und die Verpflichtung auf ein bestimmtes Maß sozialer Kunstfürsorge den Konzessionsnachsuchern als Bedingungen auferlegt werden sollen. Statt dessen gab man just jede Kontrolle über den Wert der Ware, deren Herstellung und Verkauf man frei gestattete, völlig preis; nur das Strafgesetzbuch und die Konkursordnung stellte man als kulturelle Gesichtspunkte über das deutsche Theater.

* * *

Als Beiträge zur Psychologie und zur dramaturgischen Soziologie dürfen hier einige bedeutsame Episoden nicht übergangen werden, die die Stellung des Theaters während der Revolution kennzeichnen. In Berlin waren Krawalle während der Vorstellungen, Demonstrationen vor der Wohnung des Intendanten an der Ordnung jener Tage. Der Rücktritt Louis Schneiders von seiner Bühnentätigkeit wurde Küstner abgetroßt; dann setzten die Angestellten der Theater durch eine Revolte höhere Löhne für sich durch. Auch die Herab-

setzung der Eintrittspreise wurde gefordert und zeitweise erlangt. Nach dem 18. März aber erhielt der Intendant folgendes interessante „*Defret des Volkes*“: „Am Beerdigungstage der Gefallenen darf kein Theater stattfinden, außer zum Vorteil der Hinterbliebenen, für die Sie zu spielen haben. Im Unterlassungsfalle wird Ihnen angeraten, sich sofort dem Publikum zu entziehen“. In beiden königlichen Häusern und in den anderen Theatern wurden denn auch Vorstellungen zu diesem Zweck veranstaltet. Daß diese Drohungen keine leeren waren, hatte man erfahren: das Schauspielhaus, in dessen Konzertsaal die Nationalversammlung tagte, war im September schon der Schauplatz von Tumulten und einmal durch beabsichtigte Brandlegung sogar arg gefährdet gewesen. Am 23. März 1848 wurde die königliche Bühne „auf Begehren des Volks“ mit ‚*Wilhelm Tell*‘ wieder eröffnet. Die Verse:

„Denn herrenlos ist auch der Freiste nicht,
Ein Oberhaupt muß sein, ein höchster Richter,
wo man das Recht mag schöpfen in dem Streit“

wurden nun, nach hergestellter Ordnung, stürmisch beklatscht und da capo verlangt. Dann aber wieder einmal empfing in der ‚*Antigone*‘ der vor Königshochmut warnende Teiresias den demonstrativen Beifall der Demokraten. In Raupachs ‚*Royalisten*‘ spendeten die Konservativen den Worten: „Von Gottes Gnaden bin ich König“ Applaus; doch gleich darauf, als gesprochen wurde: „Es gibt keinen Thron in England mehr“, rächten die Liberalen sich durch jubelnden Zuruf. Stücke wie ‚*Siesko*‘ und ‚*Die Stumme von Portici*‘ vermied man vorzichtshalber lieber ganz. Ein andermal sah man die Gefahr gar nicht voraus: der Sturm brach plötzlich los über das Intriguenlustspiel von J. L. Klein ‚*Die Herzogin*‘, das am Hof des vierzehnten Ludwig spielte; die Vorstellung konnte nicht zu Ende gebracht werden. Nestroy, der in Hamburg taktlos genug war, 1848 seine Parodie ‚*Freiheit in Krähwinkel*‘ zu spielen, wurde dort wütend von der Bühne gezischt.

Als Nachklang dieser Übungen, das Theater als Parlament oder Volksversammlung zu behandeln, blieb jedoch eine entschieden lebhaftere Anteilnahme für seine politische Bedeutsamkeit im Publikum zurück. Röscher schrieb später gelegentlich einer Aufführung von Adamis Posse ‚*Provinzialunruhen*‘: „Dieser Jubel der Massen, sobald, sei es in einem derben Mißworte einer hingeworfenen Andeutung auf die großen Fragen und Kämpfe des Tages, sei es in einem heiter aufregenden Bilde, der Inhalt unserer unmittelbaren Gegenwart berührt wurde, war uns ein lebendiger Beweis, welcher einen Fortschritt am öffentlichen Leben, an den Problemen unserer

Zeit, auch die unteren Schichten der Gesellschaft gemacht haben. Während sie früher nur die Schlagworte des gemeinen Berolinismus aus sich herausversetzten, werden sie jetzt durch die Anspielungen auf die großen politischen Kämpfe, auf die sozialen Fragen, kurz auf die allgemeinen Interessen der Menschheit gewonnen und finden sich dabei zu Hause. Wahrlich ein Fortschritt, der hoch anzuschlagen ist".

Auch die neu hervortretenden Projekte, das Theater als Staatsanstalt zu begründen, hingen aufs engste mit der achtundvierziger Bewegung zusammen und mit den Kunstdebatten im Frankfurter Parlament. Eduard Devrient schrieb seine oben erwähnte Schrift: „Das Nationaltheater des neuen Deutschland“; Richard Wagner seinen Staatstheater-Entwurf für den König von Sachsen. Rudolf Gottschall forderte in den „Jahreszeiten“ ein „von dem souveränen Volk geleitetes Nationaltheater“ und eine dramatische Generalprüfungscommission für Bühnenleiter und Künstler. Er wollte die wirtschaftlichen Notstände gebessert wissen und einen Normal-Gagenetat, obligatorische Tantiemen für die Dichter und volkstümliche Eintrittspreise eingeführt wissen. Die Leitungen sollten, soziale Pflichten zu erfüllen, wöchentlich einmal Freitheater geben; so könne das Theater zur „Volkstirche“ werden, in der politische Feste gefeiert würden. Ähnliche Ideen wurden in fast allen liberalen Zeitungen und in zahlreichen Broschüren behandelt, auch nach der Revolution immer wieder aufgefrischt; zumal dann wieder, wenn mit der Theatergewerbefreiheit zugleich deren schlimme Früchte gereift waren. Im Frankfurter Parlament hatte Minister von Ladenburg den Gesetzentwurf eingebracht, „den Einfluß aller Künste auf das Volksleben in Übereinstimmung zu setzen und zu organisieren“. In Verbindung mit diesem idealen, aber wenig Einsicht verratenden Antrag war darauf an Preußen die Anforderung ergangen, die Subventionen der Hoftheater dem Kultusministerium zu überweisen; sie wurde jedoch, wie alle ähnlichen, vom Ministerium Manteuffel abgewiesen. Auch andernorts ließ man es beim Beschwägen der Theaterfrage, und ganz indolent verhielten sich natürlich die städtischen Behörden. Einzig in Wiesbaden wurde die Hofbühne in ein „Stadt- und Nationaltheater“ umgewandelt; es empfing reichliche Subventionen vom Staat, von der Stadt, vom Hofe und von den Spielpächtern. Im ersten Leitungskomitee saßen Karl Gresenius und Wilhelm Riehl. Ohne aner kennenswerte Taten zu leisten, hielt diese Einrichtung, unter steter Unsicherheit der Führung, an acht Jahre; dann wurde die frühere wieder eingeführt und ein Hoftheaterintendant eingesetzt.

In engerem oder loserem Zusammenhang mit der politischen Bewegung geschah indes mancherlei, in der Ökonomie der Theater, in der Regelung der Beziehungen der Institute zueinander Besse-

rungen zu bewirken. Hierbei bewährte Theodor von Küstner sein organisatorisches Talent zuweilen recht glücklich. Die Hausdisziplin, die fast überall noch die autokratischen Züge aus dem achtzehnten Jahrhundert trug — in Wien war noch in den dreißiger Jahren Ferdinand Lang mit Arrest bestraft worden, weil er das Verbot des Extemporierens dadurch verhöhnt hatte, daß er in seiner nächsten Rolle mit dem Papageno-Schloß vor dem Mund aufgetreten war — wurde von den Dramaturgen zeitgemäß verbessert: von Schreyvogel am Burgtheater, in Dresden von Tied und Winkler, in Braunschweig von Klingemann, in Berlin eben von Küstner. Freilich war das überall undankbarste Arbeit: vielleicht weil man immer noch zu viele absurde Bestimmungen beibehielt. Auch in neuester Zeit wieder haben die Versuche, die Disziplinarordnung neu zu regeln, einen Sturm der Entrüstung unter den Darstellern hervorgerufen. Der Psyche des gebildeten Bühnenkünstlers mag das ganz natürlich und berechtigt erscheinen. Anders stellt sich die Frage in der von der Notwendigkeit bedingten Auffassung des Theaterunternehmens dar: er sieht die künstlerischen und die geschäftlichen Interessen durch- und gegeneinanderlaufen und wird immer der Störung des Betriebs, die vom kleinsten Punkte aus das ganze Werk gefährden kann, durch Strafandrohung, wie sie für den Handlanger, der die ihm zugewiesene Verantwortlichkeit meist gar nicht einzusehen vermag, nötig ist, vorbeugen müssen. Und da man Gesetze nicht nach zweierlei Maß geben kann, soll sich auch die empfindsame künstlerische Intelligenz bei Verfehlungen der gleichen Strafe unterziehen: das wird stets wider das Bewußtsein des wirklichen Künstlers sein. Gewiß haben sich die größten anarchistischen Züge der Schauspieler-Psychologie, über die Goethe noch so sehr zu klagen hatte, abgeschwächt; aber vorhanden sind sie immer, müssen vorhanden sein, weil sie zum Teil in der ekstatischen Beschaffenheit der Schauspielkunst Begründung finden. Und doch kann am Theater die Willkür oder Nachlässigkeit eines Einzelnen die ganze Maschinerie in einer Weise ins Stocken bringen, die überhaupt nicht zu beheben ist: eine einmal zerstörte Wirkung auf der Bühne ist nicht wieder gutzumachen. Dieser Umstand sollte die Darsteller zu einer freiwilligen Unterordnung unter ein Gesetz vermögen, dessen Strafsätze den Charakter einer freiwilligen Sühne für die Fälle gestörter gemeinsamer Arbeit tragen. Doch weder damals noch heute fand diese Auffassung Billigung. Der Sturm gegen das Disziplinalgesetz von 1899 gleicht darum dem von 1845, den Küstners ‚Neue Hausordnung für die königlichen Theater‘ erregte, aufs Haar: die Regisseure, die Vorstände, die Rechtskonsulenten der Bühne und das Ministerium hatten den Entwurf bearbeitet und gutgeheißen — aus den Berliner Zeitungen aber erschallte ein

wütender Proteststraf. Man hatte damals freilich die vormärzliche Stimmung gröblich ignoriert, ja sogar für besonders schwere Fälle der Insubordination Androhung von Arreststrafe beibehalten! Ähnliche Vorgänge spielten sich 1848 am Hamburger Theater, in Wien und überall ab, wo man diese Reform versuchte.

Die Jahrzehnte der Theaterleidenschaft mit ihrem Personenkultus hatten naturgemäß nicht beigetragen, die Darsteller anspruchsloser zu machen und die immer lockere Rechtslage der Anstellungsverträge zu befestigen; es war im Gegenteil an der Tagesordnung, daß Intendanten und Pächter skrupellos ihnen wertvoll scheinende Kräfte durch reichlichere Angebote zum Vertragsbruch verleiteten. Darum versuchte der Ordnung liebende Küstner auch auf diesem Gebiet Wandel zu schaffen. Er griff die Anregung des Münchener Intendanten von Poißl wieder auf: einen Kartellverband der Bühnenleiter zustande zu bringen. In seiner Berliner Stellung gelang es ihm, den Chef des zweitgrößten norddeutschen Theaters, den Dresdner Intendanten von Lüttichau, für seinen Plan zu gewinnen. Baron Gall in Oldenburg entwarf 1845 die Satzungen eines solchen Kartellvereins und 1846 schlossen sich der Bildung zweiunddreißig Bühnen, darunter die wichtigsten Hoftheater an. Bezeichnenderweise hielten sich damals die Wiener Bühnen abseits. Ein Schiedsgericht wurde ins Leben gerufen, das strittige Fälle zwischen den Leitungen regeln sollte; auch die Sorge, Pensionskassen für die Darsteller zu errichten, wurde als Aufgabe des Vereins anerkannt. So entstand Der Deutsche Bühnenverein, der im Jahre 1851 siebenundvierzig Mitglieder, 1903 deren hundert zählte und jetzt ein wohlorganisiertes Schiedsgericht mit vier Senaten, nach Muster der Gewerbegerichte aufweist.

Viele der freien Konkurrenz huldigende Theater der Großstädte, die Mehrzahl der Saison- und Sommerbühnen blieben dem Kartellverband fern: ihnen setzte er nur Schranken und bot ihnen kaum Vorteile. Nach den Satzungen sollte stets der Intendant der Berliner Hoftheater Präsident, der des Münchener Hoftheaters Vizepräsident sein; eine Einrichtung, der nicht gerade werbende Kraft zugesprochen werden kann, wie denn überhaupt das Übergewicht der Hoftheater hemmend wirkte, eine zeitige und breitere Regelung des Verhältnisses zwischen Arbeitgeber und Arbeitnehmer, worauf doch schließlich auch hier alles ankam, herbeizuführen. Der Verein hat darum immer jegliche demokratische Opposition gegen sich gehabt. Dennoch lag der antisoziale Charakter eines Unternehmerringes ursprünglich seinen Absichten fern; erst das die Oberhand erlangende „Theatermanchestertum“ hat ihm diesen aufgedrängt. Da immer Zweidrittel der deutschen Bühnen außerhalb des Vereines blieben, um freie

Hand für ihre Geschäftspraktiken zu behalten, wurden die Kartellbühnen zu immer schrofferen Maßnahmen, nicht zuletzt auch gegen die Darsteller, gezwungen. Auf eine wirksame, wenn auch nur moralische Unterstützung der Arbeitnehmer konnte darum der Bühnenverein nur selten rechnen.

Bei der beabsichtigten Einrichtung von Theater-Pensionskassen ging Küstner von seiner Leipziger Erfahrung aus; über diese hinaus aber dachte er an eine Allgemeine Theater-Pensionsanstalt, wie sie Ekhof dereinst schon angeregt hatte, für die übrigens in der französischen Association de secours mutuels entre les artistes dramatiques ein Muster vorlag. Zunächst schritt man an den verschiedenen Hoftheatern zur Bildung örtlicher Anstalten. Im Jahre 1851 entstanden solche in München, Dresden, Kassel, Darmstadt, Braunschweig, Oldenburg, Hamburg (wo außerdem aus dem Ertrage eines von Franz Liszt gegebenen Konzertes, 1840, der zur Ergänzung dienende „Lisztfonds“ gegründet worden war), Frankfurt, Prag, Riga, an dem Theater an der Wien, in Leipzig, Mannheim u. a. O. Auch diese Gründungen verloren mit der Zeit die ihnen anfangs entgegengebrachten Sympathien der Bühnengehörigen. Die gezwungen Beisteuernden haben, da ihnen meist keinerlei aus ihren Zahlungen erwachsene Entschädigung zusteht, keinen Vorteil zu ersehen, wenn sie nicht die zur Pensionsfähigkeit vorgeschriebene Zeit im Verband des Theaters bleiben. Das ist ihnen jedoch häufig, auch gegen ihren Willen, verwehrt, denn die durch Ansprüche meist über Vermögen bedrohten Kassen helfen sich durch rechtzeitige Abschiebung anspruchsvoller Einzahler. Und da der Intendant oder Direktor in der Verwaltung gewöhnlich eine maßgebende Rolle spielt, empfand man — und mit Recht — diese aus der Notlage der Kassen entspringenden Härten als besonders unmoralisch. Fast aus all diesen Kassen ziehen nur jene Kräfte Vorteil, deren Wert und Wirken durch längere Dienstzeit nicht wesentlich beeinträchtigt wird; für diese zahlen gewöhnlich die höher gagierten und also auch höher in Anspruch genommenen Solokräfte, die oft doch überhaupt nur einige Jahrzehnte intensiver Gewerbsfähigkeit vor sich haben, die hohen Quoten ihrer Gehälter, ohne in allzuhäufigen Fällen irgendwelchen Vorteil davon zu ernten.

Der gesündere wirtschaftliche Gedanke lag natürlich in der Allgemeinen Versicherungsanstalt gegen Invalidität. Ihn nahm 1854 der inzwischen zum preußischen Hofrat ernannte Louis Schneider wieder auf und gab ihm in der 1857 erstehenden Perseverantia einen hoffnungsvollen praktischen Ausdruck. In seiner begünstigten Stellung war es ihm leicht gefallen, einen Grundstock aus fürstlichen und privaten Stiftungen zusammenzubringen und den Satzungen

die staatliche Anerkennung zu verschaffen. Nach drei Jahren bestand der Fonds schon aus 90000 Talern. Die Anstalt scheiterte jedoch alsbald an der Teilnahmelosigkeit der weiteren Berufskreise und an dem Widerspruch der anfangs Beigetretenen gegen die Satzungen, die erfolgversprechend zu gestalten damals noch alle jene Erfahrungen gefehlt hatten, die heute der inzwischen so hoch entwickelten Versicherungstechnik zu Gebote stehen. Die Perseverantia mußte sich auflösen, die Beiträge zurückzahlen und nur ein beträchtliches Kapital an Stiftungen und Geschenken blieb unter Verwaltung der Berliner Intendanz für eine gelegentliche Erneuerung des Unternehmens aufbewahrt. Es bedurfte des Durchdringens der von Schulze-Dehlig in Fluß gebrachten genossenschaftlichen Bewegung, die in den Jahren von 1850 bis 1870 im sozialen Bewußtsein des Volks die Bereitwilligkeit zur Selbsthilfe befestigte, ehe die Absicht von dem damals noch gänzlich unorganisierten Schauspielerstand wieder aufgegriffen werden konnte. Die neubegründete Reichseinheit endlich gab dazu weiteren Anstoß. Im Sommer 1871 wurde von Ludwig Barnay, Ernst Possart, Hugo Müller, Jozza Savits, Bodo Borchers u. a. in Weimar die Genossenschaft Deutscher Bühnengehöriger gegründet, deren Sitz in Berlin ist.

In erster Linie berufen, als Altersversorgungsanstalt zu wirken, hat sie sich erfolgreich bewährt; für alle ihr eingegliederten materiellen Wohlfahrtseinrichtungen haben die Mitglieder — leider etwa nur der sechste Teil aller deutschen Berufsangehörigen — bemerkenswerte Umsicht und Energie bewiesen. Ebenso rasches und wirksames Durchdringen der auf soziale Standesverbesserungen gerichteten aufgewandten Bestrebungen war ihr aus den gleichen Gründen, die dem Bühnenverein die Wirksamkeit erschwerten, verjagt. Bühnenverein und Genossenschaft vertraten durch das Jahrhundert immer nur einen Bruchteil der gesamten Wirtschafts- und Standesinteressen. Das unterband die Wirkungen nach außen hin, wie es wiederum dazu beitrug, daß die zahlreichen Kämpfe, die diese beiden Institutionen untereinander um ihre Interessen geführt haben, immer nur durch Kompromisse beendet wurden.

Eine der bedenklichsten Erscheinungen in der Folge aller Individualwirtschaft ist sicher der zwischen Produzenten und Konsumenten sich eindringende Zwischenhandel, wenn er zwischen Arbeitgeber und Arbeitnehmer die Bedingungen ermittelt und im Bühnenwesen als Theateragent auf den Plan tritt. Der Wunsch, Vermittler dieser Art wieder loszuwerden, ist namentlich dann sehr berechtigt, wenn, wie es hier der Fall ist, der Konsument, der Arbeitnehmer, allein die Kosten zu tragen hat und zudem das Bewußtsein, daß diese zur Ernährung eigentlich überflüssiger Parasiten dienen. Zwar sind die

Bewucherungen, die andere künstlerische und geistige Arbeiter, wie Literaten, Dichter, Maler, Bildhauer und Kunsthandwerker, durch den Zwischenhandel erfahren, gewöhnlich noch viel krasser, dennoch ist die den Darstellern von den Agenten auferlegte Tributpflichtigkeit immer als ein besonders schamloser Wucher empfunden worden. Das Theatermitglied hatte in der Regel dem ihm seine Stellung vermittelnden Agenten für die Dauer des Vertrags fünf Prozent seines Einkommens zu zahlen; bei einer Verlängerung des Vertrags, auch wenn der Agent dabei nicht mitgewirkt hatte, fernerhin drei Prozent. Häufig ließen sich die Agenten von den im Anfang stehenden Bühnenkünstlern auch einen „Generalrevers“ zeichnen, der sie berechtigte, für die Dauer der ganzen Laufbahn von sämtlichen Einnahmen des Darstellers, auch wenn sie aus Verträgen flossen, die der Agent nicht vermittelt hatte, eine Provision zu ziehen: eine einzigartige wirtschaftliche Ungeheuerlichkeit! Hier hat die nachdrückliche Tätigkeit der Bühnengenossenschaft wenigstens bewirkt, daß sich eine Gerichtspraxis durchsetzte, solche Sklavenbriefe als gegen die gute Sitte verstoßend, rechtlich nicht mehr zu schützen. Doch auch der Theateragent ist nur ein organisch gewachsenes Produkt der wirtschaftsgeschichtlichen Entwicklung, an deren Auswüchsen die Arbeitnehmer eben so viel Schuld wie die Arbeitgeber tragen.

Mit zunehmendem Luxuscharakter des Theaters hatten sich auch die ehemals annähernd gleichen Lohnsätze bedeutend differenziert. Früher hatte ein tüchtiger Sänger oder Schauspieler schlecht und recht sein bescheidenes Auskommen erlangt; die großen Glücksfälle waren nur für die Mitglieder der italienischen Opernbühnen vorhanden gewesen. Das hatte sich nun wesentlich geändert. Der Beruf des Bühnenkünstlers war reicher an Chancen geworden: ein Hazardspiel, bei dem alle Kniffe eines geschickten bookmaker wohl zur Anwendung kommen konnten. Wenn man von hundert Talern Monatsgage plötzlich auf eine solche von tausend kommen konnte, bedeutete es wahrlich nur wenig, wenn man dem Agenten, der den Gewinn vermittelt hatte, die verhältnismäßig bescheidene Provision bezahlte, zumal, wenn nun ein Überangebot an Arbeitsuchenden vorlag. Mochten doch die Enttäuschten, die nicht Erfolgreichen über Korruption und Wucher klagen und in dem Agenten nicht mehr den von ihnen herangezogenen Helfer, sondern den mit den Ausbeutern in den Direktionen verbündeten Schädiger sehen. Denn der Agent war natürlich auch den Direktoren nach und nach eine unentbehrliche Notwendigkeit geworden. Früher hatte man sich über den Wechsel und Austausch von Mitgliedern immer friedlich verständigt, war human genug gewesen, den Darstellern die ihnen gebotenen wirtschaftlichen Vorteile zu gönnen und dem Überbieter nicht allzu-

sehr zu grollen. Davon war im raffinierten Wettkampf der hochentwickelten Theaterwirtschaft nicht mehr die Rede. Da empfanden es die Bühnenleiter als eine Annehmlichkeit, wenn sie die Schärfen, die dieser Kampf erforderte, hinter einem vorgeschobenen Mann verhüllen konnten. Hörte der Intendant X. in München, daß die Solotänzerin Y. in Leipzig sehr gefalle, so kam er seinem Leipziger Kollegen gegenüber in eine unangenehme Lage, wenn er ihr selbst ein Angebot stellte, das sie zum Aufgeben ihres Leipziger Engagements veranlassen möchte; der Agent aber nahm bereitwillig das Odium auf sich, das der Bühnenleiter scheute. Und als es gar zur Regel wurde, daß man jährlich mit neuen Zugkräften aufwarten mußte, weil der Wert eines tüchtigen Ensembles immer mehr hinter die Sucht nach neuen Erscheinungen zurücktrat, konnte der Agent überhaupt nicht mehr ausgeschaltet werden. Bei dieser Entwicklung wäre die Einrichtung einer zentralen Vermittlungsstelle, um beide Seiten vor den Auswüchsen dieses Zwischenhandels zu schützen, der nächstliegende Gedanke gewesen. In der Gesetzlosigkeit der ganzen Zustände konnte er jedoch keine Erfüllung finden. Ein paar Duzend Bureaus überschütteten seitdem Direktoren und Mitglieder mit Angeboten, ohne daß jenen für die offerierte Ware, diesen für die angebotene Stellung auch nur die geringste Garantie gegeben würde. Der Direktor, der nicht in der Lage ist, sich die persönliche Kenntnis von etwa fünfzehn benötigten neuen Mitgliedern zu verschaffen, sucht sich aus den ihm von den Agenten vorgelegten Listen die geeignet Erscheinenden nach äußerlichen Merkmalen der Qualität heraus. Er beschränkt sich dabei aber nicht auf eine Kraft für jedes zu besetzende Fach — dabei würde er die größte Gefahr laufen, sich in seinen Erwartungen getäuscht zu sehen — er engagiert sich vielmehr drei oder vier Vertreter des benötigten Faches und schüttelt die weniger brauchbaren wieder ab, wozu ihm die Bestimmungen der übelstberücktigten Theaterkontrakte die Möglichkeit bieten.

Der Anstellungsvertrag, der Engagementskontrakt wie er theatertechnisch heißt, verpflichtet das Mitglied in der Regel immer nur auf Probezeit: und zwar derart, daß der Direktor den Vertrag nach der Probeleistung wieder lösen kann, dem Mitglied jedoch das gleiche Recht nicht zusteht. Diese zunächst auffallende und in weiteren Formen einseitiger Verlängerungsrechte der Direktion sich noch stärker aussprechende Härte war indes immerhin eine Schutzmaßregel gegen die eingerissene Konkurrenzwirtschaft. Ohne sie konnte eigentlich kein Theater im Anfang einer neuen Spielzeit — oder gar bei einer Neubegründung — seinen Personalbestand behaupten; sie bot die rechtliche Handhabe nach abgelegter Probeleistung, die sowohl die Ansprüche der Leitung als die des Publikums

befriedigte, das Vertragsverhältnis der aufkündbar Angestellten zu einem festen zu gestalten. Für diese Probeleistung gab es zwei Formen: die des Gastspiels und die des Probemonats. Gastierte der neu verpflichtete Darsteller und gefiel dabei nicht, durfte der Vertrag wieder gelöst werden; beide Kontrahenten konnten dann einen neuen Versuch machen. In der Praxis aber führte dieser scheinbar gesunde Modus dadurch wieder zu übeln Verhältnissen, daß sich der Direktor, auch zu Gastspielen, für ein Sach gleich zwei, drei oder mehr Kandidaten verpflichtete, die er — jeden an seiner Verpflichtung haltend — durchprobierte, um sich endlich dann für den einen zu erklären, während die überzählig Gewordenen ihre Freiheit meist erst in einer Zeit wiedererhielten, da gleich gute Chancen sich ihnen nicht mehr boten. Oder die Gastspiele wurden bis in die letzten Wochen der Spielzeit hinausgeschoben, woraus das nämliche Übel für die Engagierten entstand. Oder endlich, der Direktor schüttelte, falls ihm der erste Verpflichtete beim Gastspiel gefiel und alle Erwartungen erfüllte, die den übrigen gegenüber eingegangenen Verpflichtungen mehr oder minder brutal wieder ab.

Der andere Modus, der des Probemonats, war kaum besser. Hier mußte die Bühnenleitung auf dem fast zwingenden Vorrecht bestehen, alle auszuprobierenden Kräfte so lange in ihrer einseitigen Gewalt zu behalten, bis sich ein Ensemble herausgestellt hatte. Und das in einer Zeit, wo alle Bühnen die gleiche Krisis zu bestehen hatten, die Gefahr also vorlag, für ein als ungenügend sich erweisendes Mitglied keinen oder doch einen auch wieder nur zweifelhaften Ersatz zu bekommen. Der Ausweg für die Leitungen war auch hier wieder der, eine größere Anzahl von Darstellern zu beliebiger Auswahl zu verpflichten. An einem großen Stadttheater kam es Ende der neunziger Jahre vor, daß achtzehn für Opernfächer engagierte Mitglieder nach zwei bis drei Wochen Tätigkeit wieder auf die Straße gesetzt wurden; der Direktor hatte vier und fünf Vertreter jedes Saches „kontraktlich“ festgelegt und unter diesen die besten sich ausgesucht.

Dieser sozial ungeheuerliche, rechtlich aber unbeanstandete Geschäftsmodus hat an mindestens Neunzehnteln aller Theater des Jahrhunderts hindurch geherrscht und über die Bühnenkünstler ein Verhängnis gespannt, das sie dauernd die Misere proletarischer Existenz hat kennen lernen und auskosten lassen. Die Versuche des Bühnenvereins und der Bühnengenossenschaft, die perfide Willkür der Direktionen einzuschränken, haben eine merkliche Besserung der Zustände kaum erzielt; es gab immer Praktiken, sich den auferlegten Verpflichtungen zu entziehen und, die Not der Arbeitsucher ausbeutend, den Gesetzen zuwiderzuhandeln. Erst in den letzten Jahren

der betrachteten Zeit sind zwischen Bühnenverein und Bühnengenossenschaft Vertragsbestimmungen zur Einführung vereinbart worden, die das Recht der Kündigung innerhalb der Probeleistungsfristen beiden Teilen prinzipiell zugestehen.

Daß der Theateragent als Vermittler solcher sozial so rückständigen Verpflichtungen dabei nur in den seltensten Fällen die guten Dienste eines Treuhänders leistete, häufigst aber der weiteren Proletarisierung und der Immoralisierung des Schauspielerstandes allen Vorschub, liegt auf der Hand. Wer zur Klientele einer Agentur gehörte, hatte die Zeitung derselben für einen Preis zu abonnieren, für den er sich eine gediegene literarische Monatschrift hätte halten, oder — was oft nötiger gewesen wäre — sich ein Duzend Hemden hätte kaufen können. In diesem „Theatermoniteur“ wurden wöchentlich die Geschäftsreklamen der Klienten in Form meist selbst geschriebener oder doch überredigierter Rezensionen veröffentlicht; wer häufiger oder kräftiger gelobt sein wollte, konnte das durch besondere Honorare an die Redaktion erzielen . . .

Aber nicht weniger kunstschädigend und viel schamloser war die Abhängigkeit, in die auch die Leitungen zu diesen Zwischenhändlern gerieten. Sehr oft war der Agent auch der Geldvermittler für den unternehmungslustigen Pächter. Dann hatte dieser außer der Schuldverschreibung, die gewöhnlich schon nicht dem landesüblichen Zinsfuß, vorsah, einen „Revers“ zu unterschreiben, der ihn verpflichtete, das gesamte Personal von dem Agenten zu beziehen oder diesem doch für sämtliche, wenn auch nicht durch den Agenten angestellten Mitglieder die Provision von fünf Prozent ihrer Gehälter zu zahlen. In diesen Fällen bestimmte natürlich der Geschmack und der gute Wille des Theateragenten das künstlerische Ensemble der Bühne und nicht die Einsicht des Direktors. Gerade die Verknüpfungen dieser Art von Zwischenhandel und Unternehmertum machten alle Anstrengungen zu schanden, die der Bühnenverein des öftern unternahm, das Agentenwesen auszuschalten. Schon 1858 hatte der Intendant Gall einmal durchgesetzt, daß die Vereinsbühnen die Vermittlung der Agenten abweisen sollten: die Folge war, daß siebenunddreißig Bühnen vom Verein abfielen. Zwei Jahre später einigte man sich auf drei zuverlässig scheinende Agenten, die einzig zu Geschäften mit Vereinsbühnen zugelassen werden sollten, — da schmolz der Bühnenverein auf zehn Mitglieder zusammen. Man hob deshalb schleunigst alle diese Bestimmungen wieder auf und stellte sich lediglich auf die Kartellpraxis. Wenn später auf den Tagungen des Vereins derartige Anträge wiederkehrten, erregten sie nur noch das Lächeln der Auguren: war doch der gefeierte Direktor der Hamburger Bühne, Hofrat Pollini, selbst Geschäftsteilhaber einer Berliner Theater-

agentur. Im Jahre 1898 endlich setzte die Bühnengenossenschaft zu einem scharfen Kampf gegen das Agentenwesen ein, nachdem ein früherer Versuch mit einer eigenen, zu mäßigeren Sätzen arbeitenden Vermittlungsstelle fast ohne Erfolg geblieben war. Sie suchte nun mit Hilfe des Bühnenvereins den Gedanken einer offiziellen Zentralagentur zu verwirklichen, empfing aber nun nicht die Unterstützung der Bühnenleiter. Nur der starke Druck auf die öffentliche Meinung, durch diesen Vorgang bewirkt, gab Anlaß, daß der Deutsche Reichstag einmal auf das Agentenwesen aufmerksam wurde. Und lediglich diesem Drucke weichend, bauten nun die Agenten größeren Gefahren vor, indem auch sie durch eine Art Kartell sich zur Abschaffung der Generalreverte, der Zeitungen und zur Verminderung der Provisionen, namentlich den gering besoldeten Mitgliedern gegenüber, verpflichteten.

Außer dem Deutschen Bühnenverein, dem Kartell der theatralischen Großindustrie, haben sich, noch gegen das Jahrhundertende hin, auch die Kleinbetriebe in Deutschland und ebenso in Österreich zu verschiedenen Ringen zusammengeschlossen. Der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger, die fast gleichzeitig mit ihrer Begründung auch eine „Witwen- und Waisen-Pensionsanstalt“ einrichtete, folgte ferner eine „Sterbekasse“ (auch für Nichtmitglieder offen), folgte der Österreichische Bühnenverein mit ähnlichen Tendenzen. Ferner ist hier zu erwähnen der 1884 gegründete Allgemeine deutsche Chorsänger-Verband, mit Pensions- und Sterbekasse und Verbands-Agentur, sowie die 1871 von Georg Hittl gegründete Kranken-, Sterbe- und Unterstützungskasse Einigkeit und die 1899 zur Beschaffung von Bühnenkostümen errichtete Zentralstelle für die weibliche Bühnenangehörigen Deutschlands, beide in Berlin. Wir sehen also auch das Theater sich nach und nach die Ergebnisse der sozialen Entwicklung aneignen, als Versuche aus der Anarchie der längst historisch gewordenen Wirtschaftslage wenigstens zu humaneren und geordneten Rechtszuständen zu gelangen, die wie man hofft — oder sagt — die Kunst fördern sollen.

* * *

Das Verhältnis der Autoren zum Theater lag, wie die Gesetzgebung zum Schutze des geistigen Eigentums überhaupt, in Deutschland lange im argen. Im Lande der am meisten Zusammenhang aufweisenden Theaterkultur, in Frankreich, war man dieser Frage zuerst nahe getreten. Von alters her vererbt, bestand dort der Brauch, die Bühnenmanuskripte von den Dichtern nach Vereinbarung zu erwerben; so war es auch von den rechtlich und gut gesinnten Prin-

zipalen der älteren deutschen Theater gehalten worden. Sobald aber ein Stück gedruckt und im Buchhandel erschienen war, galt es in beiden Ländern für die Bühnen als Freigut. An der Comédie française hatte, als der erste, Quinault den Dichtern eine Tantieme zugestimmt: wenn nämlich die Einnahmen eine gewisse Höhe — wofür es einen Sommer- und einen Wintertarif gab — überschritten. Der gute Rechner Beaumarchais war es dann gewesen, der die ungeheuren Erfolge seiner beiden Revolutionsprologe des ‚Barbier‘ und der ‚Hochzeit‘, für den Vorteil seines Geldbeutels nicht verpuffen sehen wollte. Als der geschickte aller Journalisten seiner Zeit schlug er Lärm und bewirkte so im Jahre 1780 das erste Gesetz zum Schutz der Autoren. Vier Jahre später erfuhr es schon eine Ergänzung: das Recht der Aufführung jedem gedruckten Stücke gegenüber blieb zwar frei, doch wurden die Theater verpflichtet, auch in diesem Fall ein Honorar zu zahlen. In dieser Regelung kam ein Gedanke zum rechtlichen Ausdruck, der später in Deutschland wieder eine vielumstrittene wurde. Mit seiner Veröffentlichung, nahm man an, gehöre ein literarisches oder künstlerisches Werk der Nation; vorbehaltlich der gesetzlich ihm zu gewährenden oder zu verbürgenden Entschädigung, stünde dem Urheber kein weiteres Recht über sein Werk zu. Diese Entschädigungsverpflichtung mußte sich natürlich überall da illusorisch erweisen, wo die Kontrolle des Urhebers nicht hinreichte. Schon 1791 baute man darum in Frankreich das Gesetz weiter aus und räumte dem Autor das ausschließliche Recht ein, die Aufführung „zu erlauben oder zu verbieten“. Auch noch fünf Jahre nach dem Tode des Autors blieb seinem Rechtsnachfolger das gleiche Recht. Eine Ergänzung von 1793 regelte dann das Dervielfältigungsrecht. In der Hochblüte erst der liberal-bürgerlichen Wirtschaftsform, 1866, wurde in Frankreich das Autorrecht bis auf fünfzig Jahre nach dem Tode des Urhebers ausgedehnt. In England hatten die Autoren das Recht der Ausführungsbestimmung schon 1770 empfangen; das „Sir Edward Bulwer-Law“ von 1833 regelte dann hier endgültig den Autorenrechtsschutz, dem 1842 auch die Musikalien einbezogen wurden.

In Deutschland blieb bis ziemlich weit ins neunzehnte Jahrhundert hinein das Ausführungsrecht eines Manuskripts an dessen Erwerbung gebunden, während die Aufführung eines gedruckten Stückes jedem freistand. Die Theaterpraxis nahm es wohl mit dem „Erwerben“ der Manuskripte auch nicht allzugenau; kaum daß die vornehmeren Bühnen ein anständiges Honorar zahlten. Im Weimarer Theaterarchiv fanden sich zahlreiche Quittungen der Souffleure über Abschreibengebühren Schillerscher und Goethescher Dramen, aus denen hervorgeht, daß das von den Dichtern bezogene Honorar

häufig kaum mehr als eine Entschädigung der Kopierkosten darstellte. Man mochte sich damals noch gar nicht recht in den Standpunkt finden, daß ein Dichter sich „bezahlen“ lassen könne. In Berlin machte Engel seinem Direktionskollegen Ramler einmal den Vorschlag, Kozebue ein Honorar zu verabsolgen: „Wenn Sie gewiß wissen“, schrieb ihm Ramler zurück, „daß dieser Mann von Stand und Vermögen Geld annimmt, und, ob er es gleich nicht fordert, doch auch nicht zurückweist, so halte ich die zwanzig Friedrichsd'or für ein schickliches Douceur“. In Hamburg hatte Friedrich Ludwig Schmidt viele tausend Taler mit dem ‚Freischütz‘ verdient; der bescheidene aber auch sehr bedürftige Weber forderte nun für die Partitur der ‚Curyanthe‘ vierzig Friedrichsd'or: Schmidt bot ihm dreißig, und Weber war stolz genug, den schmutzigen Handel zurückzuweisen und lieber ganz auf die Ehre, in Hamburg gespielt zu werden, zu verzichten. Bauernfeld empfing von Berlin für das ‚Liebesverbot‘, eines der beliebtesten Lustspiele der Zeit, das, namentlich mit Döring, jahrelang die Häuser füllte, fünfzig Taler ein für allemal. Wien kaufte ihm seine Stücke, die oft über hundert Aufführungen erlebten, für zwei-, drei- und später vierhundert Gulden ab. Das sind nur ein paar aus vielen Fällen herausgegriffene Beispiele. Die Überschwemmung der Bühnen mit französischen Stücken, die, mangels einer Literar-Konvention, oft von sechs Übersetzern gleichzeitig ausgedeutet wurden, hielt die Preise für Theaterware außerordentlich niedrig. Dieser ausländische Import erregte darum auch zuerst den Unwillen der deutschen Autoren und ließ sie auf Sicherung ihrer Interessen denken. Man forderte Regelung durch Gesetze, da der Artikel 18 der Bundesakte von 1815 des Gegenstands mit keinem Worte gedachte. Doch erst im Jahre 1835 wurde durch eine Entscheidung des preussischen Obertribunals die Gesetzgebungsmaschine angestoßen. Diese Entscheidung hatte dem Autor eines noch nicht im Druck erschienenen Dramas die Befugnis zugesprochen, jede ohne seine Genehmigung erfolgte Aufführung, unter Geltendmachung eines Entschädigungsanspruchs für die Zuwiderhandlung, zu verhindern. Eine Bundesratskommission sprach sich ein Jahr später in ähnlichem Sinne aus. So kam das Gesetz vom 11. März 1837 zustande, das in Preußen die Aufführung aller nicht durch Druck veröffentlichten dramatischen und musikalischen Werke von der Genehmigung der Urheber abhängig machte und das gleiche Recht deren Rechtsnachfolgern noch zehn Jahre nach dem Tod des Urhebers zusprach. 1841 wurde dieses Gesetz auf das ganze Bundesgebiet ausgedehnt; wobei jedoch, wohlgemerkt, immer noch die Drucklegung eines dramatischen Werks gleichbedeutend der Freigebung angesehen wurde. Erst 1846 gab Österreich eine diesen Widersinn einschränkende Be-

stimmung: durch den aufgedruckten Zusatz „als Manuskript gedruckt“ konnte das im Buchhandel erscheinende Werk den Bühnen gegenüber geschützt werden. Und wiederum schloß sich das Bundesgebiet, aber erst 1857, dieser Bestimmung an. Das Reichsgesetz vom 11. Juni 1870 endlich gab für Deutschland einen ausreichenden Schutz gegen Nachdruck und unbefugte Aufführung bis dreißig Jahre nach dem Tode der Autoren (in Österreich, das sich im übrigen den deutschen Bestimmungen anschloß, blieb es bei zehn Jahren der Schutzfrist). Die inzwischen geschlossenen Literar-Konventionen mit verschiedenen Staaten sichern dem rechtmäßigen Erwerber, Übersetzer oder Bearbeiter ausländischer Werke den gleichen Schutz; ausländische Werke, die keiner Übertragung bedürfen oder keine erfahren, genießen den Rechtsschutz des Reichs, sofern sie in einem der Konvention angehörigen Lande hergestellt sind und dieses erkenntlich ist.

Die vielempfohlene Idee, nur die Lohnansprüche der Urheber durch das Gesetz sicher zu stellen und zu regeln, das Werk selbst aber, sobald es veröffentlicht vorliegt, als Gemeingut zu betrachten, über das dem Urheber keine Bestimmung mehr zustehe, hat bei der deutschen Gesetzgebung nicht durchdringen können. Diese Auffassung wurde von Alfred de Vigny begründet; in Deutschland redeten ihr Albert Schäffle und Rudolf Klostermann das Wort. Man wollte eine Gesetzlage, wie sie in Sizilien versucht worden war: prinzipielle Freiheit zur Aufführung und durch einheitliches Gesetz geregelte Abgaben an die Urheber. Das italienische Gesetz von 1863 hat die wesentlichen Züge dieses Prinzips in Sicherheit gebracht; ebenso beruhen auf ihm die Aufführungsgesetze in der Schweiz, in Spanien und in Mexiko. Beiläufig sei auch bemerkt, daß Spanien jede Parodie eines Werks verbietet. Die genannten deutschen Volkswirtschaftler bemängelten die Vertragsfreiheit der Autoren; durch übertriebene Forderungen könnten so ganze Distrikte vom „bildenden“ Genuß eines Dramas ausgeschlossen bleiben. Dieser Anschauung liegt ein Idealismus zugrunde, der Lächeln erregt, wenn man die wirklichen Folgen des jetzt geltenden Rechts überschaut: außer im Falle ‚Parsifal‘ ist kein Verbot eines deutschen Dramatikers je bekannt geworden, sein Werk, wo es immer sei, zu spielen, und kaum einer hat je solche Garantien für die künstlerische Behandlung seines Kindes gefordert, durch die Cydtukhnen oder Lindau am Bodensee dessen „bildenden“ Einflusses beraubt worden wäre. Wer Gelegenheit nimmt, an gewissen „Stadttheatern“ sich Vorstellungen, z. B. von Hauptmanns ‚Webern‘ oder Wildenbruchs ‚Heinrich-Dramen‘ anzusehen, wird finden, daß unsere Dramatiker ausschließlich die im Geldwert sich ausdrückende Seite des Gesetzes zu ihren Gunsten auslegen.

„Es ist wohl zu beachten,“ sagt Albert Schäffle, „daß man Patent- und Autorrechte durch Nationalbelohnungen zu ersetzen vorgeschlagen hat, aus keinem anderen Grunde als deshalb, damit die großen Originalschöpfungen rascher Gemeingut werden.“ So hat das Erfinder- und Patentrecht nur kurze Schutzfristen erhalten, weil man den sozialen Wert dieser Produktion und das Mitrecht aller Vorschaffenden und auf anderen Gebieten die Mittel Bereitenden geltend machte. Die dramatischen Dichter, obwohl auch sie wahrlich nicht allzu selten die Früchte der Arbeit ihrer „Vorschaffenden“ verwerten, sind günstiger gestellt worden: die Ausdehnung der Schutzfrist auf dreißig Jahre nach dem Tode trägt ihren persönlichen Interessen mehr Rechnung, als nach obigen Gesichtspunkten der kulturellen Fürsorge billig ist. In Osterreich hat man sich darum auch mit einer Schutzfrist von zehn Jahren, in Schweden gar mit einer solchen von nur fünf Jahren nach dem Tode begnügen müssen. Die Entstehung eines dramatischen Werks und der Tod seines Autors können unter Umständen zeitlich so weit auseinanderliegen oder auch so knapp zusammenfallen, daß die Gesetzesbestimmung in dieser Form nicht glücklich genannt werden kann; richtiger erscheint das in Italien geltende Gesetz, das eine Schutzfrist von achtzig Jahren, vom Tage der ersten Aufführung an gerechnet, gewährt. Das kann als eine rationelle Lösung der Frage gelten.

Das dem modernen Wirtschaftsleben eingeordnete Theater mußte natürlich eine möglichst zeitige und bedingungslose Freigebung der dramatischen Produktion anstreben: es wollte die Bühnenaufführung im rechtlichen Sinne als eine „Neuschöpfung“ betrachtet wissen, zu der der Dramatiker nur einen Bruchteil beitrage, an der er also auch nur einen verhältnismäßigen Rechtsanspruch habe. Dafür führte man sogar Lessing ins Treffen, weil er gelehrt habe, der Schauspieler müsse zuweilen für den Dichter denken. „Jedermann kann es nicht nur empfangend genießen, sondern auch schaffend benutzen“, meint Otto Friedrich Gierke vom gedruckten Bühnenwerk, darum sollte es im Interesse der Volkserziehung den schaffenden Kräften ohne Einschränkung überwiesen werden. Die Theorie der Neuschöpfung des Dramas durch die Bühne läßt sich bis zu diesem Maße freilich nicht verteidigen, noch weniger aber sind zu weitgehende Ansprüche des Dichters auf die Erträgnisse der Aufführung gerechtfertigt. Auf eine stichhaltige Formel wird der beiderseitige Anspruch, der des Autors und der des Theaters, schwer zu bringen sein, da die wirtschaftlichen Faktoren, die beim Zustandekommen einer Bühnendarstellung mitwirken, von Fall zu Fall ungeheuren Schwankungen unterliegen. Das erschwert jede Gesetzgebung. Billigerweise hat der Autor, der das Produktionswerkzeug nicht mitliefert, die Rente, die diesem

notwendig zufallen muß, von seinem Anspruch abzuziehen, ebenso die Arbeitsvergütung an die darstellenden Künstler. Man hat in Anrechnung zu bringen, daß ein großstädtisches Theater zunächst gewöhnlich ein Anlagekapital von zwei bis fünf Millionen Mark zu verzinzen hat. Über alle Billigkeit hinaus hat die Gesetzgebung aber oft den Autorenanteil auffallend niedrig bemessen, zumal wenn sie politische Gründe dabei im Auge hatte. In der Schweiz gewährt sie dem Autor nur zwei Prozent der Bruttoeinnahme vom gedruckten Werk und motiviert das bezeichnenderweise damit, „daß die Schweiz zu wenig einheimische Talente habe“; also — denn so muß man doch lesen — auf möglichst billige Einfuhr vom Ausland angewiesen sei. Einer der Schweizer Kantone lehnte das Konkordat zum Schutze des geistigen Eigentums überhaupt ab mit folgender Motivierung: *que n'ayant jamais eu d'imprimerie et esperant bien n'en avoir jamais, le concordat proposé ne pourrait pas le concerner.* Auch Rußland hielt sich das ganze Jahrhundert hindurch auf ähnlichem Standpunkt; der Schutz der ausländischen Autorrechte wurde verweigert, weil man im Interesse der Volksbildung die Einfuhr der westeuropäischen Kulturzeugnisse nicht erschweren wollte. Bis vor kurzem gab es für die russischen Bühnen überhaupt keinen Honorierungszwang für deutsche Werke; nur die Hoftheater zahlten anstandshalber drei bis zehn Prozent Tantieme.

So lange an den deutschen Bühnen diese Verhältnisse der privaten Regelung überlassen waren, bildeten sich in den Jahren der Theaterleidenschaft auch einige billige Gewohnheitsrechte heraus: die Zeitungen übten dabei einen Druck, der dem Anstandsgefühl bisweilen ein wenig nachhalf. So setzte sich an den besseren Privattheatern mählich der Brauch fest, dem Autor eines zugkräftigen Werks außer dem einmal gezahlten Honorar die zehnte Vorstellung zum „Benefiz“ zu geben; d. h. der Dichter empfing von der Einnahme dieser Vorstellung die Hälfte, nachdem vorher die Tageskosten in Abzug gebracht waren. (Dies die übliche Form auch der Benefize für die Darsteller, die sie als Gratifikation zu ihren Gehältern empfangen; wobei nur der sehr schwankende Begriff der „Tageskosten“ der Leitung recht oft das Mittel bot, diese Sondervergütungen auf ein Minimum herabzudrücken.) Besonders kulante Direktionen gaben den Dichtern schon die sechste Vorstellung als Benefiz. Am Hamburger Thaliatheater galt von 1843 ab als Regel, daß der Dichter die halbe Einnahme von der achten, der zwanzigsten, der dreißigsten usf. Vorstellung empfing. Da die Hoftheater diesem Brauch gewöhnlich nicht folgten, sondern höchstens von Fall zu Fall sich bewegen sahen, dem Dichter eines besonders erfolgreichen Stückes ein nachträgliches Ehrenhonorar oder „Douceur“, wie Ramler es nannte,

zukommen zu lassen, da ferner dadurch der Almosencharakter, der der ganzen Behandlung dieser Frage anhaftete, noch schroffer hervortrat, wandte sich die öffentliche Stimmung mit weitgehenden Forderungen zunächst an die Hof- und die vom Staat subventionierten Theater.

Berlin bezahlte anfangs der vierziger Jahre für ein den Abend füllendes Stück gemeinhin sechzig Friedrichsd'or ein für allemal; das war auch an den größeren Privatbühnen das durchschnittlich übliche Honorar. Raupach bezog von der Berliner Intendanz ein festes Gehalt als Theaterdichter von 600 Talern und genanntes Honorar für jedes neue Stück. Den Anforderungen der Zeit entgegenzukommen, vereinbarte Küstner 1844 mit dem Burgtheaterdirektor Holbein einen Modus, der den Autoren zunächst die Wahl freistellte, ob sie ein festes Honorar oder Tantiemen beziehen wollten. Man einigte sich dann auf folgende Tantiementabelle für Opern und Schauspiele:

10 Prozent der Bruttoeinnahme für Ganze (den Abend füllende)				
Stücke				
6	"	"	"	" Dreiviertelstücke
3	"	"	"	" Vor- und Nachspiele
4 ¹ / ₂	"	"	"	" Halbe Stücke
3	"	"	"	" Drittelstücke.

Bei Opern fielen die Tantiemen zu zwei Dritteln an den Komponisten, zu einem Drittel an den Textdichter. Dem preussischen Ministerium mißfiel jedoch die zu hohe Honorierung der Opern, die, wie es begründete, an sich schon unverhältnismäßig höheren Aufwand nötig machten, und Küstner mußte drei Jahre später für die Oper eine reduzierte Tabelle aufstellen, die auch von Wien angenommen wurde (ungefähr ein Drittel weniger). Auch fiel die Verteilung der Tantiemen zwischen Komponisten und Textdichter fort; der Komponist galt als der alleinige Urheber und hatte sich mit seinem Librettisten privatim auseinanderzusetzen. Bemerkenswert für die zeitliche Auffassung ist auch, daß für die Aufführungen auf den Schloßtheatern in Potsdam und Charlottenburg keine Tantiemen gezahlt wurden, weil die Stücke dort keine Einnahmen erzielten. Die Autoren hatten keinen Anspruch auf bestimmte Termine der Aufführungen, auf Regelungen der Wiederholungen, auch stand ihnen kein Recht zu, bei der Besetzung Vorschriften zu machen; lauter Dinge, die sie erst viel später sich erkämpften.

Küstner wollte mit seiner Tantiemenordnung auch auf diesem Gebiete der reformierende Wohltäter sein, und auch hier traf ihn das Geschick des Affen in der Sabel, der für andere die Kastanien aus dem Feuer holt. Robert Prutz flammte im Namen der liberalen

Dramatiker auf: „Wäre der Rechtsinn in Deutschland so ausgebildet, wie er roh ist, man hätte dies Danaergeschenk einer aus Gnade bewilligten Tantieme mit Entrüstung zurückgewiesen, weil hier zwei Hoftheater aus höchst eigener Machtvollkommenheit auf administrativem Wege mit Umgehung, ja Beseitigung aller wesentlichen Instanzen, Gesetzgeber und Vollstrecker in einer Person, kurzweg durch Reglement erledigen, was ein so würdiger wie dringender Gegenstand allgemeiner öffentlicher Gesetzgebung gewesen wäre“. Diese Entrüstung hatte ja die bekannten guten doktrinären Gründe für sich, aber praktisch entsprach Küstners Vorgehen eigentlich aller Billigkeit und stützte sich auf das beste vorhandene Beispiel, auf das Moskauer Dekret Napoleons für das Théâtre français, das bis 1859 in Geltung blieb, von welcher Zeit ab die Comédie dann den Autoren 15 Prozent bewilligte. Küstner kostete seine Reform jährlich tatsächlich an zweitausend Taler mehr. Dennoch folgten nach und nach (zuerst München) alle Hoftheater, und auch die Privattheater mußten wohl oder übel zum Tantiemen-Modus übergehen. Klagten sie zunächst, obwohl der reichen Subventionen der Hoftheater entbehrend, den Dichtern so hohen Tribut zahlen zu müssen, so haben sie dann später, als der Wettbewerb mit den Hoftheatern möglich war, die Tantiementabelle der Kartelle stets nach Kräften überboten.

Andere Stimmen bemängelten Küstners Reform, weil sie nur der Birch-Pfeiffer, Raupach und Genossen zugute käme, ein echtes Kunstwerk aber schlecht dabei fahren müsse. Dagegen war einzuwenden, daß ja der Dichter auch ein festes Honorar fordern konnte. Am köstlichsten aber dementierte Heinrich Laube seinen jungdeutschen Gesinnungsgenossen Prutz, als er, 1877, den schlechten Geschäftsgang des Wiener Stadttheaters der „unglücklichen Literar-Konvention“ in die Schuhe schob, durch die die Ansprüche der Autoren ins Unersehwingliche gewachsen seien. So riß die freie wirtschaftliche Entwicklung das Theater abermals ein Stück weiter mit auf ihre Bahn und erschwerte ihm dadurch seine künstlerischen Aufgaben. Die Dämme, die der Bühnenverein der Preistreiberei von Zeit zu Zeit zu ziehen versuchte, versielen in aller Öffentlichkeit der Ächtung, weil man dadurch den Ertrag der freiesten geistigen Arbeit geschmälert zu sehen meinte oder vorgab. So noch im Jahre 1894, wo eine neue Tantiemen-Tabelle des Bühnenvereins den heftigsten Protest der gesamten deutschen Autorschaft veranlaßte. Und wieder ist es hier der Zwischenhandel der Theateragenturen, der, wo Konkurrenz Bühnen in Frage kommen, durch Ausbeutung der Bedürfnisfrage die Lauterkeit des Autorenstandes erheblich kompromittiert. Der Theaterdichter sollte mit vollem Recht die würdige Belohnung seiner

Arbeit fordern aber doch auch an der Gesundung des Theaterbetriebs in hohem Grade interessiert sein. Die Einmischung des Zwischenhandels trägt ferner die Schuld daran, daß, ähnlich wie der deutsche Bühnenverein und die Bühnengenossenschaft, auch die 1871 gegründete deutsche Genossenschaft dramatischer Autoren und Komponisten (mit Sitz in Leipzig) immer nur einen kleinen Teil der Schaffenden für sich gewann, während gerade die Großindustriellen der Theaterliteratur sich abseits und bei den vorteilhafter arbeitenden Agenten hielten.

Die Entwicklung der wirtschaftlichen Organisation des Theaters, wie sie hier zu schildern versucht worden ist, zeigt, wie kaum anders zu erwarten war, ein schrittweises Abweichen von den kulturellen Aufgaben, die dereinst dem „Nationaltheater“ zugewiesen worden waren. Was vom Staate fernerhin geschah, hemmend in diesen Prozeß der Entwicklung zur vollen Gewerbefreiheit einzugreifen, trägt mehr oder minder den Charakter verfehlter, weil verspäteter Maßnahmen. Versuchte man, offenbar gewordene Schäden auszubessern, oder den Verwaltungen bestimmtere künstlerische Verpflichtungen aufzuerlegen, so eiferten andererseits die Anhänger des freigewerblichen Prinzips gegen jedes Einmischen solcher Art. Der Widerspruch, der in Deutschland hierbei nicht selten zutage trat, zeigte so recht, wie der Liberalismus wirtschaftliche, politische und kulturelle Ziele durcheinander warf: bald sprach man jeglicher freien wirtschaftlichen Regelung im Theaterleben das Wort, bald forderte die Demokratie wieder die Verstaatlichung der Bühne. Schon, daß diese Forderung von liberaler Seite kam, war für die Regierungen Grund genug, sich ihr zu versagen. Schließlich haben jedoch alle Regierungen den einmal gemachten Fehler, das Theater der freien Wirtschaft preisgegeben zu haben, teuer bezahlen müssen. Abgesehen von den Ansprüchen der Fürstenhöfe auf den gewohnten Glanz theatralischer Unterhaltungen, hat mehr oder minder überall — in Frankreich und Italien ebenso wie in Deutschland — das Interesse für öffentlichen Kunstbetrieb den Regierungen den Zwang auferlegt, wenigstens den Haupttheatern einen gewissen Grad nationaler Würde durch wirtschaftliche Unterstützung zu schaffen. Geld und durch Geld bewirkter Luxus mußte die Folgen des Mangels an Einsicht verdecken, wodurch in entscheidender Stunde dieser Kulturzweig preisgegeben worden war. Nachstehende Tabelle gibt die Subventionsverhältnisse von Deutschland, Frankreich und Italien vom Jahre 1851. Zählt man die Unterstützungssummen der deutschen Hoftheater zusammen, ergibt sich ein für unser Land relativ günstiges Resultat. Deutschlands Dezentralisation gelangte der Bühnenkunst zum Vorteil; die große Anzahl der, äußerlich wenigstens, meist würdig geführten Bühnen fiel dem Be-

sucher unseres Landes auch immer als ein Vorzug auf. Es sei hier an Lewes erinnert, der um dieser vielen guten Mitteltheater willen der deutschen Bühne ein hohes Lob gesungen hat.

Paris empfing für die große Oper, die Comédie française, das Odéon und für die Opéra comique	Mf. 1 008 000
Wien für Oper und Burgtheater	498 000
Berlin für Oper und Schauspielhaus	420 000
Italien zahlte für	
die Oper in Neapel	Mf. 220 000
die Scala in Mailand	80 000
Verona	48 000
Florenz	40 000
München empfing für das Hoftheater	267 420
Dresden " " " "	240 000
Hannover " " " "	220 000
Kassel " " " "	180 000
Karlsruhe " " " "	171 430
Mannheim " " " "	70 000

Troßdem eine große Anzahl deutscher Hoftheater, wie Darmstadt, Weimar, Dessau, Gotha u. a. hier nicht aufgeführt sind, wird man die Subventionssumme der angeführten Bühnen — 2 285 000 Mark — für Deutschland, das 1851 eben erst seine moderne wirtschaftliche Entwicklung antrat, ganz außerordentlich nennen müssen. Unser Land hat also von 1810 ab gerechnet, in 40 Jahren ungefähr hundert Millionen für seine Theaterkultur, zum allergrößten Teile vermöge der Steuerkraft seines Volkes, aufgebracht. Wirft sich da nicht wiederum die Frage, und nun in einer neuen Beleuchtung auf, ob es nicht auch fähig gewesen wäre, eine wirkliche Bühne aus sich selbst heraus auf einer durch gesunde Gesetzgebung festgegründeten Basis zu schaffen?

Doch stellt sich diesen günstigen Schlüssen für die Bereitschaft der Fürsten und Staaten ein einschränkender Umstand entgegen: die hohen Subventionen bedeuteten bei uns keinen Überschuß an künstlerischer Kraft, sie entsprangen eher einem auffälligen Notstand. An den vier Pariser Bühnen beispielsweise flossen zu der Subvention 2 400 000 Mark Einnahmen aus dem Publikum; so hatte man also gesamt 3 400 000 Mark zu verausgaben. An den meisten deutschen Bühnen erreichten um die Mitte des Jahrhunderts die aus dem Publikum fließenden Einnahmen überhaupt sehr selten die Höhe der Subvention und an wenigen nur überstiegen sie sie um ein Geringses. Zieht man dann noch in Rechnung, was in Deutschland an den Hoftheatern der Bureaokratismus verschlang, so bleibt der für rein künst-

lerische Zwecke verfügbare Fonds, an Paris gemessen, doch wieder ein ziemlich mäßiger. Die königlichen Theater in Berlin zählten im Jahre 1851 vom Intendanten abwärts bis zu den Kassen sechsunddreißig Beamte; dann kam das Heer der Billetteure, des technischen Personals, der Arbeiter usw. mit 288 Köpfen — und dann erst das künstlerische Personal.

Die höheren Einnahmen der Pariser Theater hatten natürlich auch weit höhere Eintrittspreise zur Unterlage; das Theater dort hatte schon in weit höherem Grade als bei uns plutokratischen Charakter angenommen. Folgende Tabelle zeigt den Unterschied der üblichen Theaterpreise für annähernd das gleiche Genre der Darbietung. Es kostete 1851:

Ein Parkettstiz in St. Petersburg (Italienische Oper)	Mk.	25,60
" " in der Londoner Italienischen Oper . . .	"	21,60
" " in der Pariser Großen Oper . . .	"	9,60
" " im Theater an der Wien . . .	"	5,20
" " im Wiener Operntheater . . .	"	4,20
" " in der Berliner Oper . . .	"	3,00
" " im Hamburger Stadttheater . . .	"	2,70.

In Deutschland wurden die Preise wohl bei außerordentlichen Gelegenheiten zuweilen einmal auf das Doppelte erhöht; im wesentlichen aber blieben sie auf dem angegebenen Niveau bis etwa zum Ende der in Frage stehenden Periode, also bis nach dem Jahre 1870. Von da ab erst stiegen sie im Durchschnitt ungefähr auf das Doppelte. Als Pollini das Hamburger Stadttheater übernahm, waren die Abonnementspreise gegen das Jahr 1827 vervierfacht. Da nun umgekehrt gerade in diesen vierzig Jahren die soziale Bedeutung des vierten Standes in beständigem Anwachsen war, zeigt sich, daß die Bühne wirtschaftlich ausgesprochen antisozialer Tendenz zuneigte; das prägte sich dann in den Jahrzehnten des wirtschaftlichen Aufschwungs, von Anfang der fünfziger bis Ende der achtziger Jahre, in immer schärferer Form aus.

Wenn das Theater seiner sozialen Bestimmung zuzuführen in diesem Zeitraum irgend etwas geschah, trug der Versuch immer den Charakter eines Almosens, das man dem Volk zu verabreichen für klug hielt. Zwar kam es nicht zu dem von Gottschall vorgeschlagenen wöchentlichen Freitheater, aber die Hof- und größeren Stadttheater gaben allmählich wenigstens von Zeit zu Zeit sogenannte Volksvorstellungen, in der Regel Klassikeraufführungen, zu ermäßigten Preisen. Holbein hatte den Gedanken dazu in Wien schon 1848 angeregt. Unter der Maske sozialer Pflichterfüllung fiel man dann bald, an den Stadttheatern zuerst, auf die sonntäglichen Nachmittags-

vorstellungen, zu denen man wieder, das Volk zu bilden, die Klassiker heranzog. In unsinnigen Kürzungen — wegen der beschränkten Nachmittagsstunden — in liederlichster Vorbereitung, in zweiter Besetzung sind so einige dreißig Jahre hindurch dem Mittelstand und der mündig gewordenen Arbeiterschaft die Kleinodien der Dichtung verhandelt und verschandelt worden. Bei oberflächlichen Volksbeglückern hat diese Einrichtung jedoch immer viel Beifall gefunden, obwohl es kaum ein sichereres Mittel gab, die Dramen der Klassiker als minderwertige Ware in Mißkredit zu bringen und dem Snob das Recht einzuräumen, sie als der misera plebs vorbehalten zu betrachten. Doch auch gebildetem Geschmack mußten sie so verleidet werden: von überbürdeten Darstellern, unter Beschwerden der Verdauung hastig von halb vier bis sechs Uhr heruntergeleiert, stellten sie Karikaturen dar der edelsten Gebilde dramatischer Kunst. Erst in den zwei letzten Dezennien fingen einige Bühnen an, eine Rettungsaktion an den mißhandelten Klassikern einzuleiten; auch in dieser Zeit erst fiel man auf den gesunden Gedanken, besondere Theater auf literarisch gediegener und die wirtschaftlichen Bedingungen berücksichtigender Grundlage für das arbeitende Volk zu organisieren. Wie überhaupt erst gegen Ende des Jahrhunderts die ersten ernstlichen Anläufe unternommen wurden, die durch die Theatergewerbefreiheit eingerissene Anarchie zu bekämpfen.



X

Die Epigonen

Der Betrachtung der dramatischen Dichtung aus dem Zeitraum von 1830 bis 1870 ist mit gutem Bedacht die Schilderung der wirtschaftlichen Entwicklung des Theaters während der gleichen Zeitstrecke vorangestellt worden; wir haben so gleich den Maßstab zur Hand, die ideelle und praktische Bedeutsamkeit des von den Dichtern Geleisteten und Erstrebten aller gegebenen Wirklichkeit gegenüber bewerten zu können.

Die Überschrift „Epigonen“ für die Gruppe der Talente, die in dieser Übergangszeit des deutschen Lebens zum modernen Staat um die Bühnendichtung sich bemühte, entspricht der literargeschichtlich geübten Praxis und soll kein verallgemeinerndes Urteil ausdrücken. Ein gutes Teil der dramatischen Produktion dieser Zeit war allerdings epigonenhaft: sei es, daß die Dichter die Kunstform des klassischen Dramas, ohne sie doch mit gleichgefestigten, wenn auch dem gewandelten Zeitgeist Rechnung tragenden Inhalten erfüllen zu können, aufrecht zu erhalten suchten, sei es, daß man Kompromisse schloß, dem Theater eine Scheinkultur zu erhalten, die so aus sah, als ob der Bühne nach wie vor die Schaffung neuer sittlicher Werte gelingen könne. Die Differenzen, die sich bei solchem Bestreben zwischen Idee und wirklicher Beschaffenheit des Lebens herausstellten, mußten, wenn irgendwie der Boden der Wirklichkeit verlassen wurde, mehr oder minder zu einem Pathos der Phrase, wohl selbst zu innerer Verlogenheit führen, oder jede Abwendung vom lebendigen Theater bewirken, deren Produkte man „Buchdramen“ zu nennen sich gewöhnt hat. Mit dieser Bezeichnung scheint sich in der Regel eine gerechte Kritik aussprechen zu wollen; man prüft aber nur selten, ob ein solches Buchdrama nicht wirklich gibt und vor allem will, was das Theater leisten sollte aber nicht leisten kann, weil es nicht im wirklichen Kulturboden wurzelt, sondern der Vergnügungssucht der Massen

ausgeliefert ist. Und leider nicht einmal der der Massen, sondern mehr und mehr der einer gesellschaftlichen Kaste, der an sittlicher Produktivität nur insofern noch gelegen ist, als diese ihr Herrschaft und Besitzum gewährleistet und doch der schimmernden Politur sozialer Tugend nicht ganz entbehrt. Wenn die Bühnenkunst, in dem Gesamtbegriff, wie wir sie verstehen, dem schöpferischen Gedanken der Zeit so unbeholfen nachhinkt, so entartet ist, wie die des gewerblichen Theaters im modernen Europa, dann kann der geringschätzige Begriff „Buchdrama“ immer noch einen hohen Ehrentitel bedeuten. Als Buchdramen galten in Frankreich, trotz der freilich mehr demonstrativen als überzeugenden Erfolge von ‚Hernani‘ und ‚Ruy Blas‘, die Dramen Victor Hugos; und doch war Hugo der gründlichste Reformator des französischen Dramas im neunzehnten Jahrhundert: neben der freien, von Shakespeare gelernten Behandlung des Aufbaus, die man in Frankreich Romantik nannte und die die erstarrte klassische Formel des alten Dramas des siebzehnten Jahrhunderts endgültig zerbrach, führte er den sozialen Charakter in Drama weiterer Ausbreitung entgegen. Als Buchdramen hat man bei uns jahrzehntelang Friedrich Hebbels gigantische Würfe behandelt und beiseite geschoben; ebenso Grillparzers Dramen, sowie überhaupt die Schöpfungen derer, die mit dem entstellten Charakter der Schaubühne nicht paktieren wollten und in diesem Sinne just keine auf ihr eigenes Kulturideal vom Theater verzichtende „Epigonen“ sein wollten. Die Miene, sich der epigonischen Schwäche zu entreißen, haben sich freilich viele gegeben — mit lauteater Emphase die Jungdeutschen — aber immer werden wir zu prüfen haben, wieviel Vermögen dieser lauten Tapferkeit beigelegt war.

„Wollten die Hoftheaterintendanten unsere Stücke nicht geben, nun wartet nur, die Revolution wird euch schon lehren, was ihr der jungen deutschen Literatur schuldig seid“, so, meinte Robert Prutz, habe das junge Geschlecht vor 1848 gedacht; „das fischblütige Publikum sollte erst durch große politische Ereignisse erwärmt werden, . . . bis ein jugendlich empfängliches Parterre, das tags die Klubs und Kammerdebatten besuchte, herangezogen wäre“. Bis dahin — meinte man — müsse jeder, dem es um das lebendige Theater zu tun war, an sich halten oder für das, was er sagen wollte, eine Verkleidung suchen, um die freiheitliche Kontrebande den Argusaugen der Obrigkeiten zu verhüllen. Nicht jeder hatte Neigung, als ein Winkelried auf dem Schlachtfeld der Geister zu enden.

Der Ruhm eines solchen Heroismus ward in der Schätzung des damaligen Zeitgeists in vollem Maße einer Erscheinung zuteil, die in gewissem Sinne eine ähnliche Rolle spielen wollte wie Victor Hugo in Frankreich und die, wie dieser, auch nur auf der Schwelle

einer gärenden neuen Zeit möglich war: Christian Dietrich Grabbe.

Dem der Hegelischen Dressur entlaufenen Dichter- und Denker- geschlecht war im allgemeinen ein tiefer Haß gegen die Weltlüge, gegen die soziale und politische Jämmerlichkeit der Zeit und deren philosophische Überstiegenheit eigen. Bei Grabbe gesellte sich diesen Empfindungen ein krankhafter, an Größenwahn grenzender Ehrgeiz. Daß er hoch hinaus gewollt hat, machte ihn zu einer der interessantesten Erscheinung der deutschen Literatur; und noch heute begegnet man der Klage um seinen an der Stumpfheit der Zeit zerbrochenen Genius. Im Grunde aber war dieser Zuchtmeisters- sohn aus Detmold eine zwar genial beanlagte aber auch unglückliche und gefährliche Natur. Gefährlich, weil dieses kraftgenialische Gebahren, dieser „Qualm des erhitzten Verstandes“, wie Emil Kuh sein Wesen treffend bezeichnet, in der gärenden Zeit, die diesen Caliban der Dichtkunst geworfen hat, geeignet war, vollends alles Maß zu verrücken und den Zusammenhang mit der Natur, den die Kunst, auch wenn sie eines neuen Geistes Verkünderin werden will, nicht entbehren kann, zu zerstören. Die Absurdität hat zwar in manchen Kunstarten ein — wenn auch bedingtes — Recht und kann sich zuweilen mit einer raffinierten Schönheit umkleiden, deren Reiz nur dem Philister entgeht oder zuwider ist: nur dem Drama gegenüber hat die Absurdität kein Recht; sie behält ihm gegenüber wenigstens nie recht. Es gibt in der ganzen Weltliteratur, in der Geschichte der Bühne, kein absurdes Drama, keines, das je „gelebt“ hätte. Schon die Verschröbenheit und die Übertreibungen der Gefühlsphantastik der Romantiker hatten den Fruchtboden des Dramas durch ihre Experimente bedenklich verdorben; es fehlte nur noch diese krampfhaft emporgeschraubte, in einen Veitstanz der Gedanken umschlagende Geistigkeit, wie sie uns im ‚Herzog von Gothland‘ entgegentritt, um die Karikatur einer dramatischen Poesie zu vollenden. Nicht minder beklagenswert waren dem überhaupt möglichen Theater gegenüber die formalen Übertreibungen Grabbes. Bei keiner anderen Nation hat der Hang zum Überschreiten aller durch die dramatische Absicht selbst gezogenen Grenzen sich so unselig entwickelt wie zeitweise in Deutschland; und zwar trat dieser Hang immer gerade dann in Erscheinung, wenn das lebendige Theater sich noch gar nicht aufgerafft hatte, nur erst das gediegene Erbe der Väter zu erwerben und in Tat umzusetzen. Grabbe hat darin das Stärkste geleistet.

Wie weit er dafür verantwortlich gemacht werden kann — da es ausgesprochen in seiner Absicht lag, die stümpernden Vorgänger, Schiller, ja selbst Shakespeare zu übertrumpfen — wie weit er

hierbei von seiner pathologisch getriebenen Natur gestoßen wurde, kann füglich auf sich beruhen, da man zu seiner Zeit und noch lange nachher nicht zu der Objektivität gelangte, den Dichter und sein Werk psychologisch zu betrachten, vielmehr das geniale Moment fast lediglich in der Tendenz suchte. Hält man daneben nun die Macht der großen Begabung, die im einzelnen unverkennbar ist, der man sich noch heute schwer entziehen kann, so wird es begreiflich, daß eine solche Erscheinung für die künstlerische Bildung überhaupt eine Bedrohung bedeutete, für die so sehr auf klares Wollen angewiesene Schaubühne aber geradezu eine Gefahr. Diese zuchtlose Überspanntheit verheerte den Geist der klassischen Kulturepoche ganz ähnlich, wie der zerstörende Einfluß eines Borne, und rückte an die Stelle des großen, von Leidenschaften bewegten Menschheitsbildes die Zerrbilder pathologischer Naturen, die mit sittlichem Maß gar nicht mehr gemessen werden können. Daß es pathologische Charaktere gibt, die mit vollem Recht im Mittelpunkt auch des Dramas stehen können, braucht nach Shakespeare nicht mehr bewiesen zu werden; die hatte auch das antike Theater schon gekannt, das einen tollwütigen, unter den Viehherden seiner Mordlust fröhnenden Ajax auf die Szene führte. Wesentlich ist dabei jedoch, daß der erkrankte Charakter — hat doch jede Leidenschaft ihre pathologische Seite — im engsten Zusammenhang mit der sittlichen Bedeutsamkeit des aufgerollten Problems bleibt; an bloßen Delirien sich zu ergötzen, hat ein reifer Dramatiker seinem Publikum nie zugemutet. Bei Grabbe findet sich zumeist, was Kleist zu Unrecht vorgeworfen worden: die Verwirrung des Gefühls; aus Lust am Chaos, aus der Laune des — meist nicht nur geistigen — Rausches. Er ist der dichterische Prophet eines Anarchismus, der weder im Sittlichen, noch im Philosophischen, noch endlich in der Natur ein Zentrum seiner schrankenlosen Willkür anerkennt. Seine leitenden Charaktere schweben durchaus im Element des Abstrakten; sie gleichen explodierenden Feuerwerkskörpern am nächtlichen Himmel, deren Wesenheit in der Luft verpafft. Wir staunen sie als künstliche Phänomene an, die uns wohl sinnlich fesseln, deren Ursächlichkeit uns aber nur ein Lächeln entlockt. Zuweilen läßt der Gehirnparoxismus ihn los und die dann hervorquellende Empfindung der menschlich-natürlichen Seele gibt schmerzlich Zeugnis von der Mißhandlung, die sie in seinem Werk sonst unter dem Druck einer steten Überspannung erleiden muß. So kommt zwar nie ein ästhetisch erfreulicher Gesamteindruck zustande, wohl aber häufig, angesichts dieser Oasen poetischer Innerlichkeit, eine von Mitleid überherrschte Erschütterung. Grabbe hat in ‚Marius und Sulla‘, in ‚Hannibal‘, namentlich aber in ‚Heinrich VI.‘ Bilder und sogar Szenen, die seinen Ehrgeiz,

Schiller und Shakespeare zu übertreffen, gerechtfertigt erscheinen lassen könnten, wenn es nicht eben die ihm durchaus versagte Fähigkeit wäre, die den echten Dramatiker ausmacht: das aus der Harmonie des Weltganzen Herausfallende ihr wieder einzuordnen — durch Umkehr oder tragischen Untergang. Grabbes Tragik entflieht fast immer einem Dämonium, in welchem Bosheit und Dummheit sich die Hand zum Bunde gereicht haben. Am kläglichsten aber scheiterte er, wo er bedeutsam symbolisch werden wollte, wie in ‚Don Juan und Faust‘. Es entging ihm völlig, daß diese beiden mythischen Gestalten der schöpferischen Volkspheantasie dramatisch einander gegenüber zu stellen, ihre symbolische Bedeutsamkeit aufheben hieß, da beide ja die lediglich durch verschiedenartige Rassenanlagen bedingten Erscheinungsformen eines und desselben typischen Vollmenschentums sind: der Mensch der „unendlichen inneren Anlage“ im Konflikt mit dem Gewordenen und Gesetzten menschlicher Ordnung. Indem Grabbe ihnen außerdem noch magische Kräfte als Beihilfe gab und sie so zu fraßenhaften Drahtpuppen seiner absurden Phantasie gestaltete, mußten sie alle metaphysisch-typische Bedeutung einbüßen. Ihr Schöpfer erscheint hier eher als ein armseliger Scholastiker des dunkelsten mittelalterlichen Dualismus, denn als ein seiner Zeit vorausleuchtendes Genie — wie er sich wähnte und dessen rühmte. Ebenso unreif als Organismus ist der ‚Napoleon‘: der durch Kalenderanekdoten charakterisierte Kaiser ist ein nur grotesker Held, der unerträglich wäre, wenn das wetterleuchtende Hirn des Dichters nicht eine Reihe episodischer Geschichts- und Milieubilder in ausgezeichneter Plastik um ihn herum hervorzuzaubern vermocht hätte. Und hier liegt seine Stärke: der geschichtlichen Situation gegenüber hat er oft Momente dichterischer Intuition; da wird sein Geist zuweilen sibyllinisch hellichtig. Sein skeptischer Verstand greift da ohne Sentimentalität zu, ohne das zu jener Zeit im Hegelischen Sinne oft betonte Vorurteil, das eine lenkende sittliche Gerechtigkeit voraussetzt, zu teilen. Er hält sich da ganz an das nackte realistische Motiv und steigert dieses oft zu gewaltiger Wirkung. Hierin überragt er Victor Hugo, der im ‚Cromwell‘ ähnliches versucht hat, bei weitem und steht als einsamer Deuter der „Realpolitik“ in seiner Zeit. Sein ‚Hannibal‘, die beiden Höhenstaufendramen, ‚Marius und Sulla‘ sind reich an charakteristischen Schönheiten Shakespearescher Prägung, und trotz der mangelnden formalen Bewältigung muß ihnen als dramatisierten Geschichtsbildern der Preis vor allen ähnlichen Versuchen des Jahrhunderts zugesprochen werden.

Der lebendigen Bühne hat Grabbe zu seiner Zeit nichts geben und das Theater späterer Epochen hat von ihm dauernd nichts retten können, obwohl es an Versuchen, ihn bühnenfähig zu machen, nicht

gefehlt hat. Je mehr die Gebärde der Größe, die er geflissentlich zur Schau trägt, besticht, desto mehr enttäuscht, wenn sein Werk in Leben umgesetzt wird, die innere Hohlheit dieses „Weltpathos“. Geht man aber dem psychologischen Problem dieser Erscheinung näher auf den Grund, betrachtet man sein Wirken als Ganzes, so tritt an die Stelle des romantischen Bedauerns über ein gescheitertes großes Talent der gerechte Unwille über eine Natur, die ihre gewollte und großgezüchtete Geseklosigkeit uns als Genialität überordnen will. Man lese nur Grabbes ‚Shakespeare-Manie‘, um von der widerlichen Art, wie er sich jenseits aller Entwicklungsnotwendigkeit auf sein überheiztes Ich stellte, einen Begriff zu bekommen. Seine Briefe ergänzen das Bild noch: ein frecherer Zynismus, sich selbst um jeden Preis vorteilhaft in Szene zu setzen, wird in der Geschichte der deutschen Literatur nicht leicht nachzuweisen sein. Es gibt aber keine echte dichterische Größe ohne Größe des Charakters.

Als Persönlichkeit im schroffsten Gegensatz zu Grabbe steht in demselben Zeitraum Karl Immermann. Wir haben ihn als dramaturgischen Reformator betrachtet und ihn bei diesem Werk als einen Charakter seltener Festigkeit erkannt. Der gleiche Ernst ließ ihn um den Preis des dramatischen Dichters werben, aber auch hier ohne Glück und bleibenden Erfolg. Vor seinen Zeit- und Streben-genossen zeichnete sich Immermann durch seine geistige Energie und durch den Kern unbeirrbarer innerer Wahrhaftigkeit aus; nur mangelte ihm fast jede dichterische Ursprünglichkeit. In vielen Gattungen hat er sich versucht; in keiner aber vermochte er sich soweit über die Einflüsse der ins Schwanken geratenen kulturellen Entwicklung zu erheben, daß seine Objektivität oder seine Subjektivität das notwendige Maß von Stärke entwickelt hätte, wodurch die lebhaft empfangenen Impressionen zu fester Gestaltung hätten gelangen können. Seine Kraft wurzelte im klassischen Boden der Goethe- und Schiller-Zeit; seine Neigungen aber und seine Phantasie nährten sich von der Romantik. Und eine dritte Welt noch zog ihn an: die des realistischen Rationalismus, aus der er Aufgaben der Zukunft abzuleiten strebte. So stritten drei Gewalten um seinen Geist, der sich keiner ausschließlich hinzugeben vermochte aber auch keine aufgeben durfte, weil er gerade ihre Verschmelzung zu einer neuen Form als die vornehmste Forderung seiner Zeit betrachtete.

Er hat diese Dreispältigkeit seines Wesens auszugleichen eine erstaunliche Arbeitskraft eingesetzt. Und wo ihm das einmal gelang, steht er sehr hoch und gediegen da; so in dem trefflichen Oberhof-Idyll mit seinem prachtvollen Hofschulzen, das noch heute, nachdem es für die Bauerndichtung des Jahrhunderts das Muster gegeben

hat, mit der Kraft eines vollen Kunstwerks wirkt. Hier gelangten die in ihm sich mischenden Elemente zur Harmonie. Im Bauer der germanischen Rasse, wie ihn der Westfale repräsentiert, fließen Spiegelungen jener erwähnten drei Tendenzen zur psychologischen Grundstimmung zusammen: das im Geschichtlichen wurzelnde konservative Rechtsbewußtsein, das der Romantik zuneigt, sich gern mit mystischer Bedeutsamkeit umkleidet und doch auch der realistischen Zutat demokratischer Särbung, die als sprichwörtlich gewordene Bauernschlauheit sich äußert, nicht entbehrt. Als aber Immermann dann das gleiche Vermögen im Drama ‚Andreas Hofer‘ zur Anwendung bringen wollte, zerfloß es ihm unter den Händen. Den Stoff hatte ihm sein dichterischer Instinkt richtig gezeigt; aber unter der notwendigen Beleuchtung der politischen Handlung verblaßten ihm die naiv konzipierten Gestalten zu Schemen, die er nun nur noch rhetorisch zu beleben wußte. Da holte er Hilfe aus der romantischen Welt und suchte den mystisch-frömmelnden Zug in dem Helden vom Iselberg zum Schlüssel des inneren Dramas zu machen; dadurch verscherzte er sich die Wirkung auf seine Zeit. An dieser versuchten Zusammenmischung der verschiedenen und auseinanderstrebenden Weltanschauungen scheitert das Drama Immermanns allerwegs; es empfängt dadurch innere Stillosigkeit. Zwischen realistischer und symbolisierender Zeichnung hin- und herschwankend, bei der Erfindung sich immer wieder in den Netzen der Romantik verfangend, immer mehr die Wirkung ins Auge fassend als die straffe Konsequenz der Charaktere und der Idee, zeigt sich die epigonische Unzulänglichkeit seiner poetischen Natur. Auch fehlte ihm zum Dramatiker die sinnliche Kraft, ein wirkliches Lebewesen auf die Beine zu stellen; ebenso die von der Reflexion ungebrochene Leidenschaft.

Den herben Spott, den Platen im ‚Romantischen Ödipus‘ über Immermann ausgoß, hat er als Dichter vielleicht verdient; als Charakter und strebenden Geist konnten ihn die scharfgeschliffenen Pfeile Platens nicht verwunden. Die romantischen Stücke Immermanns: ‚Die Prinzen von Syrakus‘, ‚Cardenio und Celinde‘, ‚Ghismonda‘, ferner eine Reihe von Lustspielen zeigen, gleich den Anläufen Tiecks, die Schwächen der Schule. Mit dem ‚Trauerspiel in Tirol‘, wie der ‚Andreas Hofer‘ dann getauft wurde, mit ‚Kaiser Friedrich II.‘ und mit der Trilogie ‚Alexis‘ beschritt er dann den nun bald viel gepflegten Boden des historischen Dramas. Und hier enthüllt sich bei ihm schon die ganze Schwäche des späteren Epigontums, das nicht mehr fest im Zentrum einer Weltanschauung steht und dem in Folge davon auch die dichterische Bewältigung der Welt und ihrer Geschichte nicht mehr gelingt. Von seinen zahlreichen Nachfolgern auf

diesem Gebiete unterscheidet sich Immermann aber doch dadurch, daß er es wenigstens versuchte, seine Menschen aus den historischen Zuständen zu entwickeln — statt sie, wie es die Dramatiker des liberalen Rationalismus taten, als Puppen zu schaffen, die mit rhetorischen Lappen des Zeitgeists und seiner Forderungen behängt wurden, um so, unter dem Schein der historischen Begründung, die Kunst in den Dienst der Tendenz zu stellen.

Eine reifere Form dieses nun heraufkommenden historischen Zeitdramas hätte vielleicht der jung verstorbene Georg Büchner erreicht. Seine Tragödie ‚Dantons Tod‘ hat Kraft und Schwung der Idee und zeigt kühnste Aufdeckungen psychologischer Tiefen. Doch fehlt Sicherheit der Komposition, deren Mangel durch jugendlichgenialischen Überschwang nicht ausgeglichen wird. Mehr Geschlossenheit der Form im Sinne der klassischen Periode erstrebend, beschritt die gleiche Bahn der ebenfalls frühzeitig verstorbene Michel Beer. Ein wohlthuender Idealismus, der sich von allen kraftgenialischen Ausbrüchen und roher Tendenz freihält, regt in ‚Struensee‘ die Schwingen; aber die Charakteristik ist unselbständig und auch unglaubwürdig, wie die ganze Behandlung des Struensee-Konfliktes nur oberflächlich. Von einem Einblick in die politischen Motive dieses Handels, der den sozial-staatlichen Zerfallsprozeß an der Jahrhundertwende in einem verlockend interessanten Milieu widerspiegelt, ist wenig zu merken. Dann suchte Beer, seine Dichtung in ferne Schleier einer fremden Weltanschauung vorsichtig einhüllend, im ‚Paria‘ der sozialen Humanitätsfrage der Zeit die künstlerische Antwort. Aber diesem ungleichen Bruder des erfolgreichen Meyerbeer, in den ästhetischen Teegesellschaften Berlins aufgewachsen, fehlte schließlich der Pulsschlag des echten Talents ebenso wie der der echten Leidenschaft; nur die soignierte Bildung eines jüdischen Freigeists legt leise, vorsichtig den Finger in die Wunden der Zeit.

Solche Vorsicht grundsätzlich weit von sich weisend und aller Leisetreterei abgeneigt, sahen die der Fahne zugeschworenen Jungdeutschen im geschichtlichen Drama ein unmittelbarste Wirkung versprechendes Agitationsmittel. Ehrgeiz und Geschicklichkeit mußten da freilich häufig genug das Talent ersetzen; einen Dichter von Haus aus suchen wir unter ihnen vergebens.

Am redlichsten, wenn auch die Spuren angestregten Gleißes nie ganz zu verwischen fähig, rang Karl Gutzkow um diese Krone. Nachdem er mit einem ‚Saul‘ und mit einem ‚Nero‘ ziemlich unglücklich debütiert hatte, warf er sich in die Pose eines dramatischen Saint-Simon: das soziale Problem — so wie es der jungdeutsche Liberalismus erfaßte — bildet den Kern der nun folgenden Familiendramen: ‚Richard Savage‘, ‚Werner oder Herz und Welt‘,

„Ottfried“, „Die Schule der Reichen“. Um ihrer ausgesprochenen Tendenz willen öffneten sich ihnen die Bühnen doch nur widerstrebend, und ihre schwache Wirkung zeigte, daß dem verhärteten oder noch gleichgültigen sozialen Gewissen der Zeit auf diesem Wege kaum beizukommen war. Das immer noch romantisch verkleidete „verkannte Genie“ in der Heldenrolle wurde, da ihm der populäre Ruhm mangelte, der Welt allmählich gleichgültig. Man suchte deshalb nach fester umrissenen Gestalten von geschichtlich beglaubigter kultureller Bedeutung, und Gutzkow hat hierin die ersten glücklichen Griffe getan: es gibt kaum noch zwei Dichtungen, die den in den Köpfen der Jungdeutschen schwärmenden Geist der Zeit so treu und verhältnismäßig auch so reif zum Ausdruck bringen, wie das „Urbild des Tartüffe“ und der dem lebenden Theater so wert gewordene „Uriel Acosta“, In ihrer Art sind es Meisterstücke. Psychologische Kunst muß man in ihnen nicht suchen, ja nicht einmal die Absicht zu einer solchen; „aus dem Geist und den Kämpfen der damaligen Zeit“, sagt Gutzkow selbst, wollte er zu seinem „Urbild“ die Veranlassung genommen haben. „Am Bundestage, in Osterreich, in Sachsen und Preußen waren die Bücher-, Zeitungen- und Dramenverbote an der Tagesordnung. Rücksichtslos gingen die polizeilichen Maßnahmen über die Lebensinteressen der Autoren hinweg . . .“: da haben wir gleich die ehrlich gegebene Motivierung für den tendenziösen Charakter dieser Schauspiele. Es ist daher beinahe müßig, die zwar absichtsvoll betonten, darum aber oft auch herzlich schief gesehenen historisch-sozialen Grundlagen dieser Stücke zu bemängeln oder der Glaubwürdigkeit der Charaktergestaltung nachzuspüren. Diese Schauspiele gaben sich eingestandenermaßen als dramatisierte Polemik. Unleugbar aber ist doch in „Uriel Acosta“ auch ein starkes Stück Innerlichkeit des Dichters eingeflossen. Der geistige Konflikt war immerhin erlebt. Den Schmerz, eine geliebte Braut aufgeben zu müssen, hatte Gutzkow schon in der Novelle „Der Seducäer von Amsterdam“ künstlerisch von sich abgetan; als ihn nun die Verfolgung seines Wirkens durch den Bundestag, der Abfall seiner Freunde und eine fast vollständige Boykottierung traf, bis es ihm endlich gelang, in Dresden als Dramaturg wieder festen Fuß zu fassen, wandelte er dort, 1846, die genannte Novelle, die bitteren Kämpfe seines Überzeugungslebens breiter hineinverflechtend, in das Trauerspiel „Uriel Acosta“ um. Mehr als in jedem anderen seiner Dramen hat hier eine geläuterte künstlerische Objektivität die Schärfen der Tendenz verwischt; mehr, als sonst bei Gutzkow oder bei seinen Genossen zu finden ist, hat das Bild der gegnerischen Welt milde Tönungen erfahren: in der interessanten Gestalt des de Sylva und auch noch in der des Manasse. Vor allem aber muß

der Ausdruck des Schmerzes über die franke Zeit und die verfinsterte Humanität als echt empfunden werden. Die theatralische Gewandtheit des rhetorisch starken Dramas verschaffte diesem eine große und dauernde Schätzung in jenen Jahrzehnten, einen Ruhm, der sich durch die Verbote, die das Stück von Zeit zu Zeit trafen, nur steigerte. Gutzkow meint zutreffend, sein Uriel sei eine Art Barometer der öffentlichen Stimmung gewesen, da er mit jeder freierlicheren Strömung bald freigegeben, mit jedem strafferem Anziehen der reaktionären Zügel bald wieder verboten worden sei. In leidlich reiner Kunstsphäre bewegt sich auch das später entstandene historische Lustspiel ‚Zopf und Schwert‘; vielleicht die erfreulichste Arbeit Gutzkows, in der ein glücklicher Anlauf genommen ist, das historische Element aus den Charakteren zu rekonstruieren. Dann aber brachte er das trostlos alberne Festspiel zur Säkularefeier von Goethes Geburt: ‚Der Königsleutnant‘. Hier war ein Gipfel der Geschmacklosigkeit erreicht: die teuere Gestalt des jungen Goethe als Hosenrolle durch ein Theaterdämchen auf die Bühne gestellt, — das war die des jungdeutschen Geistes würdige Festgabe und die Huldigung an den Genius! Aber die andauernde Beliebtheit auch dieser größten Schwäche Gutzkows zeigt, daß er das Niveau des herrschenden Theatergeschmacks nur durchaus richtig bemessen hatte. Hier wäre auch noch seines dramaturgischen Versuchs, den zweiten Teil des Goetheschen Faust der Bühne zu gewinnen, Erwähnung zu tun: er hat die Helena-Tragödie aus der Dichtung herausgeschält und auf die Dresdner Szene gebracht.

Von vornherein volle Segel der groben Theaterromantik auf seinem Fahrzeug setzend, übernahm im dramatischen Argonautenzuge Jungdeutschlands nach dem goldenen Nließe des Erfolgs Heinrich Laube die Führung. Wenn in Gutzkows dramatischem Ringen fast immer eine Entschuldigung durchklingt: daß der Poet, der er doch gern sein wollte und auf anderem Gebiete auch war, dem Kampfgebot der Zeit sich unterordnen müsse, so daß sein Werk ihn immer von einem leisen Leidenszuge umspielt zeigt, verlegt bei Laube die robuste prahlende Gesundheit des dramatischen Parteingängertums jedes feinere Gefühl. Gutzkows Temperament entlud sich in einer glut pessimistischer Klage; Laube dagegen stützte sich breit und behäbig auf die demokratisch-philiströse Empfindung der Allgemeinheit: immer besorgt, nur sie nicht zu verletzen, immer eifrig, ihr zu schmeicheln. Wie von einer Volksversammlungsmehrheit votierte Grundsätze höherer Weisheit klingen die flachen aber gespreizten Gedanken seiner Sprache; er sagt immer das Selbstverständliche, immer das, was sein Publikum hören will. „Kühne Zweiterhandgedanken ohne Tiefe“ räumt ihm Brandes ein; viel-

leicht sind es auch nur Allerweltsgedanken, die durch die aufgeblasene Bedeutsamkeit, in der sie einherschreiten, tief erscheinen. Guzkow hatte die leidenschaftliche Teilnahme für seine Stoffe und Probleme merklich unbeholfen gemacht: ‚Richard Savage‘, sein sozialistischer Erstling, ist kindisch dilettantisch in der Führung der Handlung. Laube, dem die Leidenschaft nur auf der Zunge lag, zeigte gleich eine viel reifere technische Fertigkeit. Die Theaterwirksamkeit seiner Stücke ist fast immer mathematisch sicher. Das schaffte ihm den Ruhm eines unfehlbaren Bühnenmanns, eines Dramaturgen, wie ihn das Jahrhundert noch nicht gesehen habe. Man sah zwar, daß er die technische Geschicklichkeit nur durch strupellose Vergrößerung der Motive erreichte, nur dadurch, daß er die Charaktere, unbekümmert um ihre Treue gegen sich selbst, seinen Absichten gemäß wie die Bausteine eines Gewölbes nach rechter Steinmetzart zurecht hieb, aber man verkannte doch auch nicht, daß er immer ein wirklich wohnliches Haus fertig brachte. Das war schon etwas, nachdem die romantischen Baumeister so lange Zeit nur Lustschlösser aufgeführt hatten. Das architektonische Rezept Laubes war an sich auch nicht zu verachten: die zugespitzte Szene, die gegipfelte Rede beherrschte er mit Meisterschaft; von ihm aus breitete sich diese Technik als eine dramaturgische Mode aus, der keiner mehr auszubiegen den Mut hatte. Jedes Aktfinale klang in einer rhetorischen Fanfare aus. Eine andere Bühnenwirksamkeit kannte man kaum mehr; bis endlich der Naturalismus mit ihr aufräumte. Die Poesie hatte in Laubes dramatische Werkstatt keinen Zutritt; kein Hauch lyrischer Empfindung, kein musikalisches Element durchströmt das Machwerk dieses rationalen Bühnenzimmermanns; kaum daß einmal eine leisere Seite des Gemüts angeschlagen wird. Dabei hat er erstaunlich wenig Variationen zur Verfügung. Am farbigsten geben sich noch die Lustspiele ‚Kokoto‘ und ‚Gellert und Gottsched‘, auch ‚Der bengalische Tiger‘; sonst ist es eigentlich immer dasselbe Stück, das er uns bietet: nur die äußeren Umstände sind geändert; innerlich zeigt sich dieselbe Welt, mit denselben Phrasen der immer gleichen Puppen, die nur die Namen und die Kostüme wechseln und dann Monaldeschi, Struensee oder Essex heißen. Seinen populärsten Erfolg, den dauerndsten, brachten ihm ‚Die Karlschüler‘. Seines revolutionären Inhalts wegen wurde das 1846 geschriebene Schauspiel fast in allen Staaten verboten; so wurde es geradezu das Festspiel in der endlich gekommenen Stunde des Sieges die Ära der anbrechenden Freiheit zu begrüßen. Und man fand dieses Spiel so schön, daß es darum allein gelohnt zu haben schien, Revolution zu machen. Fünzig Jahre hat nun dieser verzerrte, hysterische Schiller, den Laube der Nation vorfälschte, Bürgerrecht auf allen deutschen Bühnen. Eine andere

Verfündigung an unserem ideenmächtigsten Dichter beging Laube, als er dessen ‚Demetrius‘ zu Ende dichtete. Und wieder nahm das deutsche Theater dieses Nachwerk, das jede Absicht des Originals auf den Kopf stellt, den wundervollen Torso erwogener Plastik durch Ofenseherarbeit ergänzt, mit dauerndem Beifall auf.

Im unmittelbaren Anschluß an Jungdeutschland steht als Dramatiker Robert Prutz mit seinen historischen Trauerspielen ‚Moritz von Sachsen‘ und ‚Karl von Bourbon‘. Dichterische Kraft fehlt auch ihm durchaus; Rhetorik allein muß für die Wirkung aufkommen. In der gleichen Richtung begann Rudolf Gottschall mit einem ‚Ulrich von Hutten‘ und einem ‚Robespierre‘. Sein historisches Lustspiel ‚Pitt und Fox‘ entsprach lange Zeit einem herrschenden Geschmack für die durch Gutzlows ‚Urbild‘ eingeführte politisch-literarische Anekdote im dramatischen Kleide. Man liebte ferner Stücke, die die Komödie in der Komödie, auf dem Theater die Theaterintrige abhandelten, und Dichter und Publikum zeigten sich dabei von der französischen Bühnenliteratur der Zeit stark beeinflusst: von Viktor Hugo nahm man die charakteristische Phantastik, das Pathos, und suchte damit die geschickten Schemata, deren Technik der Verwicklung der Situationen von Scribe, Delavigne, Dennery und Legouvé übernommen war, aufzuputzen. Später hat Gottschall die Reife der klassischen Formen des deutschen Dramas angestrebt; da jedoch erlahmte seine Kraft bis zum völlig erblähten Eklektizismus: in den glatten Formen einer ‚Katharina Howard‘ pulsiert auch kein Tropfen warmen Lebensblutes mehr.

In dem der Revolution folgenden Jahrzehnt nahm das im geschichtlichen Gewand einhererschreitende Drama liberaler Tendenz abermals einen neuen Anlauf und stellte nun mit Vorliebe Revolutions- und Reformationshelden in seinen Mittelpunkt, wobei gewöhnlich die durch die Resignation gewonnene Einsicht in den tragischen Charakter der Weltgeschichte besser gewahrt wurde, als dies die Dramatiker vor dem tollen Jahr vermocht hatten. Karl Griepenkerl erregte in der Literatur Aufsehen mit einem ‚Robespierre‘ und ließ ein weiteres Revolutionsdrama, ‚Die Girondisten‘, folgen; Gutzlow brachte seinen ‚Wullenweber‘, H. Meyer einen ‚Franz von Sickingen‘, Laube den ‚Prinz Friedrich‘, Gustav Kühne eine ‚Verschwörung von Dublin‘, und selbst Raupach zog auf seine Weise die Lehre aus der Revolution in einem ‚Mirabeau‘. Im wesentlichen starb jedoch mit den fünfziger Jahren diese Gattung ab; der erstarkende bürgerlich-liberale Geist verlangte eine aktuellere Behandlung seiner Ideen von Freiheit und Glück, wollte das Drama vor allem in seiner Sphäre sich bewegen sehen, wollte Fleisch von seinem Fleisch.

Damit bereitete sich eine neue Schule des bürgerlichen Schau-

spiels vor, der in Österreich durch Bauernfeld schon vorgearbeitet war, als deren glücklichster und gediegenster Vertreter sich in Deutschland dann Gustav Freytag hervortat. Auch der Sinn für humoristische Abwandlung der Probleme gewann mit der Verebbung des revolutionären Stromes Oberhand. Man sehnte sich wieder nach objektiverer künstlerischer Behandlung auch der in Geschichte und Sage gegebenen Stoffe, wie sie der allgemein gehobenen Bildung der allmählich besonnen werdenden jüngeren Generation entspräche. Ein neues Dichtergeschlecht, das sich nicht mehr durch den Haß der Rationalisten gegen die deutschen Klassiker verwirren ließ, das mit neidischen Wünschen auf jene, nun in der Ferne schon in ihren reinen, klaren Linien sich abhebende Welt der Ideale blickte, strebte heraus aus der Öde, die die Zeit der Gärungen zurückgelassen. Noch überblickte man die tiefspurigen Veränderungen des Zeitgeistes nicht, sah nicht den Weg, den er einschlug, oder verabscheute ihn, wenn man ihn erkannte. Man gab sich der Illusion hin: um von so viel Verwirrung zu genesen, brauche man an die Epoche jener verlassenen Kultur nur wieder anzuknüpfen und meinte, ein gelinder Beisatz von demokratisch-rationeller Weltanschauung müsse einer Dichtung, die sich sonst eng an die Vorbilder Schillers und Goethes anschlüsse, schon zeitgemäße Kraft verleihen. Man erstrebte einen Neu-Klassizismus.

An diesen, einen gründlichen Irrtum einschließenden Epigonen-glauben verschwendeten sich zahlreiche Talente der Zeitstrecke zwischen 1850 und 1870; viel schöne Wärme und manche tiefe Begabung, bessere, als sie durchschnittlich das Junge Deutschland aufzuweisen hatte, ist an die Verkehrtheit dieses Wollens verpufft worden. Diesem Klassizismus war ein gewisses absichtliches Verschließen gegen neue Möglichkeiten eigentümlich, und so enttäuschte er die Wünsche der Hellersehenden, die den allmählich sich abklärenden Resultaten der sozialen und individuellen Psychologie neue Kunstformen erstehen zu sehen hofften und ebenso auch die gröberen Instinkte der Massen, die widerwillig nur auf die pathetische Romantik, an die sie gewohnt waren, verzichten mochten.

Das Theater der Zeit konnte in keinem Sinne mehr ein Pantheon sein, in das eine neue hochgeartete Kunst neben die bereits dort aufgestellten Bildwerke ihre nach einem festen Stil der Tradition harmonisch gebildeten Gestalten — auch wenn sie sich in einem bewußten Abstand hielten — hätte rücken können. Es war wirklich nun ganz Arena geworden, oder ganz „Kulturausstellung“, nach Muster der in Schwung gekommenen Ausstellungen für Industrie. Dies verkannte die Generation der verspäteten Stilisten und mühte sich vergeblich, den Gang dieser Entwicklung aufzuhalten. Eine

nähere Charakterisierung und eingehende Schilderung dieses epigonal-idealisierten Dramas ist kaum nötig. Es gewann nach keiner Seite hin Einfluß: nicht auf die Literatur und nicht auf die lebendige Szene, auf der die allermeisten dieser Versuche, auch wenn ein wahrhaft vornehmer Geist in ihnen seine wohlgebildeten Formen darbrachte, nach einigen Lebensproben mit dem sogenannten Achtungserfolg alsbald wieder verabschiedet wurden. Als Buchdramen existierten sie dann wohl weiter, aber zum Leben auf der Bühne fehlte ihnen für Gegenwart und Zukunft die Kraft.

Als Führer dieser Gruppe ist Julius Moser zu nennen. Er dramatisierte zwei deutsche Kaiser: ‚Heinrich der Finkler‘ und ‚Kaiser Otto III.‘; ferner einen Volkstribunen: ‚Rienzi‘. Dann suchte er die italienische Renaissance dramatisch lebendig zu machen in den ‚Bräuten von Florenz‘, den deutschen Krieg im ‚Herzog Bernhard‘. Der tiefgelehrte Geschichtsschreiber des Dramas, Julius Leopold Klein, gehört in diese Reihe, dessen ‚Herzogin‘, ‚Heliodora‘, ‚Maria von Medici‘ künstlerische Bildung verraten und freiere Geistigkeit als des Dichters unendlich fleißige, vielbändige ‚Geschichte des Dramas‘, die durch eine scholastisch zu nennende rationalistische Auffassung des dramatischen Begriffs oft betrübend verwirrt ist. Ferner ist hier der Zoll der Achtung abzutragen an Heinrich Kruse, der ein langes Leben hindurch nicht ermüdete, die Geschichte aller Länder und Zeiten, so wie sie sich in der philosophischen Bildung der Gegenwart widerspiegelte, dramatisch zu beleben. Franz Nissel, der durch die Verleihung des Schillerpreises später eine Zeitlang in den Vordergrund des Interesses gerückte Dramatiker von ‚Heinrich der Löwe‘, ‚Perseus von Mazedonien‘, ‚Agnes von Meran‘, ‚Das Nachtlager Corvins‘, und ‚Die Zauberin am Stein‘. Eduard Tempelhey, Otto Prechtler, Ferdinand Kürnberger, Peter Lohmann und viele andere gingen diese Bahn. Sie alle wollten es nicht glauben, daß ihrer Zeit schon die alten Herren und schönen Damen der novellistisch zugespitzten geschichtlichen Episoden nichts mehr zu sagen hatten, daß ein künstlich gezüchteter Klassizismus nie eine überzeugende und noch weniger eine kulturfördernde Aufgabe erfüllt. Sie wollten es nicht wahr haben, daß eine neue Zeit werden wollte und daß diese ihren adäquaten künstlerischen Ausdruck sich erst werde schaffen müssen. Persönlich gewöhnlich von hoher Kultur, in der Lyrik und in der Novelle oft von anmutigster Begabung, scheiterten sie an der Bühne doch fast regelmäßig. Sie gerieten unter die Wucht der traditionellen Formgebung, die alles Feine, Eigene, Sondere, was sie vielleicht empfunden hatten, in grobe Striche auffing, in vorgezeichnete Schemen. Ein Lyriker von so eigener mystischer Kraft wie Martin Greif bleibt in seinen Dramen ‚Prinz Eugen‘, ‚Nero‘, ‚Marino

Salieri' schuldig, was in einem Naturgedicht von sechs Versen oft als hohe Offenbarung wirkt. Ähnlich ging es Emanuel Geibel, der fühne Anläufe nahm, die Tragödie weiter zu bauen: ‚Sophonisbe‘ und ‚Brunhild‘ sind Schöpfungen edeler Sprache, aber unvermögend, das innere Leben der antik-heroiſchen Geſtalten anders als rein rhetoriſch darzulegen. An Albert Lindner, als er mit ſeiner ‚Bluthochzeit‘ erſchien, knüpften ſich groÙe Hoffnungen, — und wie leer, wie erſchreckend äußerlich mutet uns dieſes Effektdrama, das der ‚Reine Margot‘ von Dumas mehr als billig nachgeahmt iſt, an, wenn es heute einem Darſteller noch einmal Gelegenheit bietet, als wahnsinniger König Karl IX. auf den Brettern vor den Schreken der lärmend, innerlich aber ganz groÙ theatriſch inszenierten, Bartholomäusnacht zu heben. Und endlich iſt hier Paul Heyſe zu nennen. Er hat vielleicht den richtigſten Weg — oder den Weg, den das Drama gehen muß, immer am richtigſten — verfolgt; er ſuchte dem psychologiſchen Problem, das ihn an ſich reizte, den Hintergrund in einer beſtimmten geſchichtlichen Kultur, während die meiſten Dichter dieſer Gruppe faſt immer den umgekehrten Weg einſchlugen und eine Verkörperung des hiſtoriſchen Geiſtes, der ſie ethiſch bewegte, in einem beliebigen Vertreter der in Frage kommenden Zeit anſtrebten. Heyſe hat wenig Theaterglück gehabt; ſeine Linie iſt zu dünn: das Stück neue Sittlichkeit, das er uns dramatiſch zu erobern trachtet, ſcheint nicht lohnend, nicht weſentlich genug, verſpricht den groÙen Fragen der Zeit gegenüber zu wenig zu leiſten. Aber ſeine dramatiſchen Geſtalten ſind meiſt beſcheidener und darum glücklicher als die weitausholenden, mit ethiſcher Bedeutsamkeit vollgepackten der um ihn ſtehenden Epigonen. Die ſtärkſte Bühnenwirkung hat Heyſe mit ‚Hans Lange‘ und ‚Colberg‘ gehabt.

Ein Kategorisieren des künſtleriſchen Schaffens, wie es hier wohl oder übel einer Gruppe gegenüber, aus der eine ſtarke und neue Bahnen weiſende Perſönlichkeit nicht aufragte, verſucht werden mußte, bleibt ja immer in Einſeitigkeit befangen und mit Ungeſtaltungen behaftet. Der Geſamtfehler dieſer epigoniſchen Dichter wurde in einem bewußten Sichverſchließen vor neuen Behandlungsweiſen gefunden. Das bedeutet allerdings auch ein Ausweichen vor den ſich anders, komplizierter aufdrängenden Problemen, ein Ausweichen, das für ihre neutral-artiſtiſche Stellung in der Literatur und für die Wirkungsloſigkeit ihrer Arbeiten als urſächlich angeſehen werden muß. Sie ſcheiterten, weil ſie die ſo vielfältig irritierte Empfindung der Zeit, die ihnen ſelbſt, oft erſichtlich, ein ſchmerzhaftes Erleben war, mit dem äſthetiſchen und ethiſchen Prinzip einer abgeſchloſſenen Kultur in einen Einklang ſetzen wollten, der nicht wieder herzuſtellen war.

Der rationelle Zeitgeist, von so vielen neuen politischen, sozialen, philosophischen und naturwissenschaftlichen Problemen bedrängt, verlangte ein kühneres Medium der künstlerischen Weltauslegung. Freilich — nach den in den vorigen Abschnitten dargelegten Gründen — war wenig Aussicht vorhanden, das ein wagemutiger Geist, der diese Probleme kühn am Schopfe faßte und die Form über die Muster des Klassizismus hinaus erweiterte, auf dramatischem Gebiet Gehör oder gar Verständnis finden würde. Und doch lebte der Zeit dieser Dichter schon in Friedrich Hebbel.

Von Hebbel allein ist in dieser Periode das Drama auf Entwicklung ermöglichender Bahn weitergeführt worden. Die ganz ungewöhnliche persönliche und geistige Entfaltung dieses Dichters begünstigte zwar keineswegs eine scharfsichtige Wahl, diese Entwicklung etwa dort anzuknüpfen, wo das Drama seinen letzten Höhepunkt in der Eigenart, der auch Hebbel zuneigen sollte, erreicht hatte. Zu Schiller stand er in einer Verehrung bezeichnenden Entfernung; Shakespeare und Kleist als Dramatiker trat er später nahe als der Lyrik Goethes und Uhlands sowie der Gefühlswelt Jean Pauls und der romantischen Phantastik Tiecks. Er sah mit fast unfehlbarer Schärfe zwar jede eigentümliche Schönheit und Größe der echten Dramatiker; aber sie lockte ihn zunächst nicht zur Nachahmung oder Fortsetzung. Mehr Anregungen empfing sein Trieb: das Verhältnis seiner Seele zu der wunderbar engen und fast grotesken Welt, die ihn umgab, zu objektivieren von der Lyrik und der Novelle romantischer Färbung. Daneben drängte ein religiöser Mystizismus zum Ausdruck. Die vollstümliche Weise Uhlands zu einer vertiefteren, aus mystischen Quellen schöpfender Empfindung zu gestalten, hat Hebbel lange als Ziel vorgeschwebt. Als er aber, heranreifend, auf eigenen Wegen des Erlebens die problematische Beschaffenheit der Welt in einem ungeheuerlichen und dauernd aufgewühlten persönlichen Schicksal erfuhr und das Leben als einen Kampf mit sich selbst und um sich selbst erkannte, wurde das Drama für ihn die zwingende Form, um sich behaupten zu können. Und zwar wieder mehr sich selbst als der Welt gegenüber. „Der Mensch erobert sich nur durch das Wort“, heißt ein Bekenntnis des Dichters; Hebbel hat sich, seinen inneren Menschen, als das Produkt einer gärenden Zeit, durch das Drama erobert, hat einen Erkennungsprozeß des modernen Menschentums als Drama aus sich herausprojiziert. Daß diesem Produkt chaotische Schlacken anhaften mußten, war auf dem halberhellten Wege den er ging und den die zu seiner Zeit vorhandene und in mannigfacher Umwandlung begriffene Erkenntnis darstellte, unvermeidbar. Und lange genug hat man um dieser Schlacken willen den Dichter als einen grotesken Sonderling behandelt.

Bis zu seinem zweiundzwanzigsten Jahre lebte er in drückenden Verhältnissen der Armut und untergeordneter Berufsstellung, in dem holsteinischen Landstädtchen Wesselburen, mit höheren geistigen und gesellschaftlichen Lebensformen kaum in Berührung. Diese Verkümmernng wurde wieder nur durch eine demütigende Periode abgelöst: als er sich in Hamburg die notwendigste formale Bildung für einen akademischen Beruf nachträglich erwerben konnte. Diese harte Schule ist ohne Zweifel aber auch die schmerzvolle seiner erlangten herben Selbständigkeit und Größe gewesen. Während dieser Wachstumsperiode nur oberflächlich vom Zeitgeist berührt, rang er fast einsam mit den Fragen und Zweifeln der eigenen Brust, denen er, ohne Führung von außen her, die Lösung suchte. Der Gang landläufiger Bildung hätte ohne Zweifel diesen Weg wesentlich abgekürzt; und Hebbel führte bittere Klage, daß er als fast Erwachsener das A b c der intellektuellen Hilfsmittel erst erlernen müsse. Diese leidvolle Empfindung erwuchs jedoch auch zum guten Teil aus der ursprünglichen Dissonanz, die ihm zur Erkenntnis kam, als er endlich ins öffentliche Leben trat: seine reich sich ankündigende und fast schon befestigte innere Welt fand keine Befruchtung durch die äußerliche Konvention der Bildung, die zu jener Zeit so siegesgewiß auf ein verstandesgemäßes Erkennen der Lebensprobleme hindrängte. „Die Geisteschlacht, die Großvater und Kindeskind in unserer eigenen Brust schlagen“, hatte er als Knabe und Jüngling schon durchkämpft und dabei zum Erschrecken tief in den Untergrund alles Seins hinabgeblickt. Nie wieder konnte er vergessen oder umlernen, was er da geschaut: sein Gefühl hatte das Leben als Ausfluß und Wirken kosmischer Wesenhaftigkeit begriffen, in welcher Gott und Dämon, voneinander untrennbar aber auch in dauernden Kampf verstrickt, eingeschlossen erschienen und aus der Menschenbrust zur Ausstrahlung drängten. Das Ringen mit — und gegeneinander dieser zwiespältigen und dennoch auf eine zugrunde liegende Einheit deutenden seelischen Triebe, diese dualistische Dynamik der Seele, ergab sich ihm als das Wesen der Welt selbst, als ihr Gesetz. Die Welt spricht sich aus im Menschen. „In der Welt ist ein Gott begraben, der auferstehen will und allenthalben durchzubringen sucht, in der Liebe, in jeder edelen Tat.“ Vor allem aber — so muß man diesen Ausspruch ergänzen: in jeder dem Seelengrunde entsteigenden Leidenschaft; in der Hebbel von Kindheit auf erlebt hatte und immer wieder erlebte, daß sich „das Göttliche gegen Gott auflehnt, weil es seinesgleichen ist“, und daß man sich das größte Verbrechen und Gott doch noch immer daneben denken kann. War diese immoralisch-metaphysische Welteinsicht Hebbels schon ein Heraus- und Weiter-schreiten aus dem Kreise der klassischen Periode unserer Dichtung,

und rückte sie ihn hart in die Nähe Shakespeares, so lag andererseits in seiner mystischen Hingebung an das Wirken und Weben des „Unbewußten“ der schaffenden Seele eine totale Artverschiedenheit vom Geiste der verstandesgemäßen Welterfassung der zeitlichen Umgebung, in die er hineingeboren war. Im Tagebuch bemerkt er einmal: „Cogito, ergo sum — bin ich nicht vielmehr in Gewalt des in mir Denkenden, als dieses in meiner Gewalt ist?“ Und unzählige Male führt er als tiefste Quelle für sein Schaffen das Lauschen an auf das Unbewußte, auf „die schlummernde in uns vorhandene Welt“. Dennoch blieb er in dem einen Punkte des Zwiespalts dieses im Wechselstrom sich vollziehenden Welterlebens dem rationalen Zuge seiner Zeit verhaftet: er unterlag dem Zwange eines über das Dämonium in sich die Herrschaft immer wieder gewaltsam suchenden Verstandes. In dieser Problematik gerade darf er jedoch als der einzige Dramatiker des Jahrhunderts gelten, der den Geist seiner Zeit in seiner tiefsten tragischen Gerichtetheit, über die eigentlich mehr oder weniger alle gleichzeitig mit ihm Schaffenden verhüllende und ablenkende illusionierende Schleier breiteten, in seiner wirklichen Beschaffenheit zu gestalten vermochte — und darüber hinaus doch den Weg wies, diesem Geist der Zeit die innere Freiheit der Seele und ihres Willens in der Fähigkeit zum tragischen Einsatz des Lebens entgegenzusetzen. Im ewigen Fluß des Werdens, in der nie rastenden Entwicklung — erkannte er — macht Kraft gegen Kraft sich geltend, um den menschlichen Einsicht ewig verhüllten Weltzweck allmählich zu erfüllen: „Gott war sich vor der Schöpfung selbst ein Geheimnis, er mußte schaffen, um sich selbst kennen zu lernen“.

Als paradoxe Sätze eines grübelnden Erkenntnisdranges vermochten solche Äußerungen seiner Weltanschauung nicht für sich zu bestehen, als befruchtende Grundstimmung seiner Seele aber ist diese Einsicht das Fundament seiner Welt im Drama. Aus ihr erwuchs er zum eigentlichen tragischen Dichter des Jahrhunderts. Denn aus diesen Quellen der verborgensten, dunkelsten Empfindung strömend, stellte sich das Urproblem aller Tragik ihm wieder klar vor Augen: alle Tragödie umschreibt — um die genial-einfache Deutung Nietzsches hier anzuwenden — ihrer ursprünglichen und reinen Beschaffenheit nach immer nur den Kampf zwischen der Beschränkung des endlichen, äußeren Daseins und der unendlichen inneren Anlage des Menschen. Es war deshalb nicht ein „pathologischer Hang“ Hebbels, wie die vorwiegend rationalistische Kritik des Jahrhunderts zum Überdruß betont hat, der ihn zum Dichter des Problematischen machte; das Problematische galt ihm aus tiefster Erkenntnis als der Lebensodem aller Poesie und als deren fruchtbarste Quelle: „denn alles Abgemachte, Fertige, still in sich Ruhende ist für sie (die Poesie) nicht vor-

handen, so wenig wie der Gesunde für den Arzt". Ihm ist das Problematische das ewig Notwendige; und notwendig ist, daß es als unsittlich erscheine und sich doch als sittliche Freiheit enthülle und bewahre: nämlich als das eingeborene Sittliche, das kämpfend gegen das sozial-sittliche Bewußtsein einer Zeit, gegen das „erworbene Gewissen“ in die Schranke tritt. Die ewige, unendliche innere Anlage, oft als Sünde und Verbrechen behandelt, gegen das Endliche, Zuständliche, Zeitigbegrenzte und das erworbene Gewissen, das vermöge seiner immer unleugbar realen Bedeutsamkeit dem menschlichen Ermessen als Weltgesetz gilt. Dies die Formel der Tragödie Hebbels und zugleich die in dem Jahrhundert einzig mögliche tragische Konzeption, die abseits der antiken und in der Abfolge der Shakespeareschen für uns Überzeugungskraft haben kann.

Die Bedeutung des „Gegenspiels“ im Drama hatte sich unter der moralischen Betrachtungsweise der Aufklärung im achtzehnten Jahrhundert, also eigentlich von der ersten selbständigen Regung des modernen Dramas ab, merklich verschoben; auch in der dramaturgischen Theorie. Die Vernunft wurde immer nur auf der Seite des Fortschritts gesehen; man anthropomorphisierte das Weltwesen und legte ihm die gleiche moralische Wertung unter, die der Mensch zu seinem Vorteil wünschenswert hielt. Das zeigte sich in der geschichtlichen Tragödie, wo die Tyrannen, Eroberer, Inquisitoren, wo unmenschlich empfundene Rechtszustände, in Macht verkleidete Bosheit, irgeleitetes fanatisches Demagogentum gegen die „sittlichfreie“ Persönlichkeit gestellt wurden und diese zu Falle brachten. So war man auch zur Kritik der in der antiken und in der Shakespeareschen Tragödie niedergelegten geistigen Kultur gelangt: dort erregte das Schicksal den Unwillen des aufgeklärten, seines freien Willens sich bewußten, sein Ich als Welt sehenden Menschen; hier, bei Shakespeare, sahen wir Hegel die Notwendigkeit als ein außerhalb der Ethik, der Weltvernunft, also auch außerhalb der Kunst stehendes Motiv tadeln. Das Wesen tragischer Weltbetrachtung war allmählich verkehrt worden, weil man mehr und mehr die objektive Geltung der die sittliche Freiheit beschränkenden, zuständlich gewordenen Weltbeschaffenheit als „unvernünftig“, als schlechtweg unsittlich anklagen zu müssen glaubte. Seit Kleist war es keinem Dichter mehr gelungen, die Reife tragischer Welterkenntnis zu erlangen, nach welcher beide Mächte, die im Konflikt miteinander vorgeführt werden, nicht nur die Billigung unserer höheren vernünftigen Einsicht, sondern auch noch ein gleichwertiges, wenn auch deshalb nicht gleichgeartetes Maß von Anerkennung auf sich vereinigen. Mit anderen Worten: die Tragödie, die über das künstlich verstärkte und durch Leidenschaften vertiefte Bild des Dualismus, das sie darlegt,

doch die Gefühlsicherheit einer möglichen höheren Einheit heraufzuführen sollte, hatte den Dualismus den Kunstgriff des schöpferischen Weltwesens, zum Zwecke selbst erhoben. Damit war die Tragödie zum Trauerspiel geworden, das um die „poetische Gerechtigkeit“ des menschlichen Mitleids buhlt. Die Dichter waren statt Rechtfertiger der Welt, Ankläger derselben.

In Hebbel entstand der Weltordnung wieder ein Verteidiger, ein dichterischer Seher, der verkündete, daß ihre letzten Absichten von uns innerhalb des engen Horizontes menschlicher Sittlichkeitsbegriffe nicht ausgemessen werden können, daß sie nicht Recht gegen Unrecht, Gut gegen Böse, daß sie immer nur Kraft gegen Kraft ausspielt, damit die stärkere durch ihren Sieg der höheren, der seelisch reicheren Form des Lebens die Bahn frei mache. Die Bahn frei mache, auch wenn diese Kraft selbst in ihrer individuellen Erscheinung sich dabei vernichten muß.

Mit einer ans Groteske streifenden Überbetonung dieser Ethik, die namentlich in den männlichen Charakteren, Holofernes und Golo, zutage tritt, gab Hebbel seine tragischen Erstlinge in ‚Judith‘ und ‚Genoveva‘. In ihnen erscheint, dort beim Weibe, hier bei dem zur Unmenschlichkeit fortgerissenen sinnlich entzündeten Mann, die Kausalität alles Handelns so fest im Instinktiven, Triebhaften, Mystischen verankert, wie es seit Shakespeare und Kleist kein Dichter gewagt hatte. Die Gegensätze in diesen Tragödien waren noch unbeholfen und grob behandelt, von einer übertreibenden Phantasie gebildet: der bramarbasierende Assyrer und die unerschütterlich keusche Landgräfin stehen weit ab von den Gestalten Judiths und Golos, denen alles künstlerische Interesse zugewendet ist. Doch alsbald steckt Hebbel sich die höhere Aufgabe, hier künftig, durch ein strengeres Beobachten der Relativität in allem Sein, zu einer zwingenderen, der Sozialpsychologie der Gegenwart angepaßten Motivierung des tragischen Grundproblems zu gelangen: ‚Maria Magdalena‘ entstand, die erste im oben gekennzeichneten modernen Geiste empfundene und ausgeführte soziale Tragödie des Jahrhunderts.

Ihre Bedeutung ist am besten zu messen, wenn man sie neben die andere deutsche soziale Tragödie stellt, die, ein halbes Jahrhundert früher, einen ähnlichen Wendepunkt der poetisch-dramatischen Behandlungsweise gesellschaftlicher Fragen darstellte, neben ‚Kabale und Liebe‘. Ist in dem Schillerschen Trauerspiel noch alles Licht auf die leidenden Liebenden, noch aller Schatten auf die tyrannische Gegenpartei verteilt, so steht nun bei Hebbel jede Gestalt im Lichte der unbedingten, aus dem Charakter und aus dem Zuständlichen entspringenden Notwendigkeit; und jeder wird ihr gerechtes und volles Maß künstlerischer und sittlicher Sympathie zuteil. Das be-

zeichnet die von Hebbel für das Drama vollbrachte Eroberung, die neue Art, das soziale Problem philosophisch und künstlerisch zu begreifen: die historisch gewordene Notwendigkeit auch als eine psychologische, die Gruppen wie die Individuen bestimmende zu verstehen. „Die dramatische Kunst soll den welthistorischen Prozeß, der in unseren Tagen — man darf ergänzen: immer — vor sich geht, und der die vorhandenen Institutionen des menschlichen Geschlechts, die politischen, religiösen und sittlichen, nicht umstürzen, sondern tiefer begründen, sie also vor dem Umsturz sichern will, beenden helfen“. Mit diesem Satz aus seiner Vorrede zu ‚Maria Magdalena‘ mag seine Tendenz in ihrem Gegensatz zu der von seinen Zeitgenossen im Drama angewandten gekennzeichnet sein. „Wo euch das Leben in seiner Gebrochenheit entgegentritt und zugleich in eurem Geist, denn beides muß zusammenfallen, das Moment der Idee, in dem es die verlorne Einheit wiederfindet, da ergreift es“, ruft er den Dramatikern zu.

Und er zeigt, wie der Dichter die verlorne Einheit in einem vertieften Begriff der Menschlichkeit wiederherzustellen vermag, ohne politische Heilmittel mit poetischer Parteilichkeit für den leidenden Teil anzupreisen. Nicht sentimental sollte die dem Dichter anvertraute Sache der Humanität verfochten werden, sondern mit gerechtester Objektivität nach beiden Seiten hin, da nur das von der sittlichen Vernunft Eroberte sich im vorhandenen Weltzustand überhaupt durchsetzen und die problematisch gewordenen Institutionen „tiefer begründen“ oder reformieren kann. Zu einem wahrhaftigen Resultat gelangt nur der Dichter, der die beharrliche und nicht zu entwurzelnde Realität dieser Institutionen, die den Weltzustand ausmachen, als sich balanzierende moralische Potenzen wertet, wie immer auch sein Held — sei er Mann, Weib, Familie, Gruppe oder Volk — diesen Weltzustand empfindet. Das „Moment der Idee“, das die verlorne Einheit wiederherstellen kann, schwebt über beiden Faktoren, die im Drama als Spiel und Gegenspiel erscheinen. Und dieses Moment der Idee aus den inneren Handlungen beider Gruppen mit immer steigender Klarheit sich selbst entwickeln zu sehen, das ist, auch wenn es in keinem Wort zur Aussprache kommt und sich in keine Sentenz verdichtet, die erlösende, reinigende, erhebende Kraft jeder echten Tragödie. Ob das Individuum resigniert scheidet oder untergeht: wir fühlen am stärksten mit ihm, wenn es uns die Beglaubigung seines Zusammenhangs mit der ewigen Selbsterneuerungskraft der Welt nicht schuldig bleibt, so daß wir deutlich empfinden, wie es unbedingt „an einem anderen Punkt im Weltall wieder hervortreten wird“. Darin — und nicht in der Sühnung einer Schuld nach menschlichen Begriffen, die die gestörte sittliche Ordnung wiederherstellen soll — liegt die Erhebung, die uns die Tragödie schaffen kann.

Wir glauben aber an ein siegreiches Fortschreiten der menschlichen Idee am überzeugtesten, wenn wir auch die im Drama ausgeführten beharrenden Kräfte der zuständlichen Welt durch den ausgetragenen Kampf in erschütternde Mitleidenschaft gezogen sehen. Je sittlicher diese Kräfte sich selbst begründet empfinden, mit je wärmerem Anteil auch sie dargestellt sind, um so mehr wird der ganze Prozeß im Drama geadelt als ein wirkliches Stück Weltvorgang im Menschlichen. Hebbel hat immer gern für seinen Begriff des Tragischen die ‚Antigone‘ des Sophokles als Muster herangezogen (mit späterer Erkenntnis vorgreifendem Instinkt, daß ‚Antigone‘ im wesentlichen außerhalb des Kreises der strengen Schicksalstragik der Antike steht). Wie in der ‚Antigone‘ der beharrende soziale Weltzustand in der durch Kreon vertretenen Staatsräson sich eisern gegen das Individuum abhebt, so sollte im bürgerlichen Trauerspiel „die schreckliche Gebundenheit des Lebens in der Einseitigkeit“, in den erstarrten, zu Lebensbedingungen gewordenen Konventionen das tragische Moment gegeben sein. Nicht mehr in einem von außen einwirkenden Umstand; wie man bisher am liebsten verfahren war, wenn man Standesunterschiede, Geldnot, Verbrechen aus Hunger und ähnliche Motive die Verwicklung bewirken ließ. „Daraus geht unleugbar viel Trauriges aber nichts Tragisches hervor“, meinte Hebbel, „denn das Tragische muß als ein von vornherein mit Notwendigkeit Bedingtes, als ein, wie der Tod, mit dem Leben selbst Gesehtes und nicht zu Umgehendes auftreten; sobald man sich mit einem: Hätte er . . . dreißig Taler gehabt, oder einem: Wäre sie ein Fräulein gewesen usw. helfen kann, wird der Eindruck, der erschüttern soll, trivial und die Wirkung, wenn sie nicht ganz verpufft, besteht darin, daß die Zuschauer am nächsten Tag mit größerer Bereitwilligkeit wie sonst ihre Armensteuer bezahlen oder ihre Tochter nachsichtiger behandeln; dafür haben sich aber die resp. Armenvorsteher und Töchter zu bedanken, nicht die dramatische Kunst“.

Das von romantischen, für freie Liebe und heilige Rechte des Herzens schwärmenden Welterlösern mit Entrüstung aufgegriffene Wort in der ‚Maria Magdalena‘: „Darüber kann kein Mann hinweg“, aus dem man reaktionäre Engherzigkeit zu hören meinte, ist somit ein Schlüsselwort hebbelscher Dramaturgie: auch hier in dieser engen, fast spießbürgerlichen Welt erscheint die Konvention der dumpfen sittlichen Empfindung zu einer psychologischen und ethischen Notwendigkeit geworden, — künstlerisch eben so mächtig, so vollwiegend wie Hybris und Dämon in der Griechentragödie, wie die sittlich ungeheure Triebkraft eines Shakespeareschen Giganten. Auch hier die Menschen alle von eisernen Klammern umfassen, an denen ihre ahnende Empfindung von anderen Lebensmöglichkeiten, vom

Andersseinkönnen, sich ohnmächtig abmüht, sie zu zerbrechen oder abzustreifen. Auch hier die furchtbare Gebundenheit des Lebens — und doch auch der herzerbrechende Kampf um die Freiheit. In diesem Sinne ist jenes Wort die Formel einer bis dahin scheu umgangenen poetischen Logik, die nun auch das aus dem unscheinbaren Milieu alltäglichen Lebens aufgegriffene Problem in die höchste tragische Bedeutung rückt und die zerquälte Empfindung dieser ärmsten Menschen zu erschütterndem Pathos anwachsen läßt.

Mit erschreckendem Erstaunen war diese zwingende Motivierung des Tragischen schon in den ersten Dramen bemerkt worden: dieser faßt zu einer Karikatur verzerrte und doch den Kreis seiner Welt wie eine Naturgewalt beherrschende Holofernes, die Judith selbst, in der Verwirrung ihrer Triebe, so ungeheuerlich, und doch — wenn das Auge sich nur erst an das Hell Dunkel der Verknüpfung seelischer und geschlechtlicher Empfindungen gewöhnt hatte — so viel menschlicher als das Weib der Bibel, diese monströse Gestalt, die uns die rohe nationale Tendenz überliefert und den Begriff des Menschlichen überhaupt aufhebt. Mit der nämlichen Kühnheit hatte Kleist die Amazone, das roh umrissene Schema einer ihrer inneren Bedeutung entleerten mythologischen Überlieferung zu seiner Penthesilea umgeschaffen. Doch wie Kleist nicht verstanden worden war, blieb auch Hebbels Schöpfung zunächst für die Zeit ihres Erscheinens unbegreiflich. Gleich Kleist verriet auch Hebbel mit dem ersten Schritt schon das Streben, das geschichtlich überlieferte Geschehen und seine Träger aus der von irgendeinem nationalen Standpunkt beliebten *fable convenue* herauszuschälen und sie triebhaft, d. h. ihrem psycho-physiologischen Grunde nach darzustellen. Unverkennbar schien durch diese Schöpfungen die Form der klassischen Dichtung erweitert — wenn nicht gar gesprengt — und die Ausdeutung der Welt im Drama unter eine zum mindesten ungewohnte, wenn nicht zynische Beleuchtung gerückt.

Unzulänglicher noch als vor diesen Einbeziehungen Hebbels psychologischer Kühnheiten und ekstatischer Steigerungen der elementaren Triebe standen seine Zeitgenossen vor der unerschrockenen Aufdeckung schicksalhaftiger Notwendigkeit im Weltgeschehen und der dadurch bewirkten Einschnürung des freien Willens der Individuen. Unzugänglich darum auch den von der Allgemeinheit so unsachlich erstrebten und von Hebbel so grausam sachlich gefaßten Formeln für den in der Zeit vorhandenen politischen Gestaltungsdrang. In seiner Kunst zuerst trat eine geistige Kraft in die Arena, die wirklich reif und mit allen Mitteln gerüstet zwischen den umnebelten Tendenzen des Zeitgeistes vermitteln konnte; ein Geist von mächtiger konservativer Kraft, der in seiner weltfernen Entwicklung unwandelbare

Gesetze aus der elementaren Natur in sich aufgesogen zu haben schien, der durch fast mystische Verehrung aller tiefen menschlichen Kultur verknüpft war und dabei doch, durch einen Spürsinn von unbarmherziger Schärfe getrieben, die Dämmerungen fernster Möglichkeiten mit scharfem Auge zu durchdringen suchte. Alle psychologische Erweiterung der Motive bei Hebbel geht immer vom metaphysischen Grunde aus und mündet dahin zurück.

Der Welt und dem Drama an sich ein neues ethisches Gesetz zu suchen, fiel ihm nicht ein. Hebbel wollte kein Neuerer sein, sondern ein Erfüller. Darum mußte er einen Schritt weiter gehen als seine anerkannten Vorgänger. Der Dichter sollte sich nicht mehr erkühnen, aus einem unbekanntem aber so und so angenommenen Weltgrund das Leben abzuleiten und eine sittliche Weltordnung als vollendet und anerkannt vorzusetzen. Bei der stetig wieder zutage tretenden Unzulänglichkeit menschlicher Fähigkeiten mußte das immer zur Erstarrung führen. Ihm gilt vielmehr das sittliche Streben der Menschenseele als die dem Bewußtsein auftauchende Ahnung eines uns wie der Welt selbst vorgerückten Entwicklungszieles. Sein Wort: es ist ein Gott in der Welt begraben, ist nicht so zu verstehen, daß er gestorben wäre, sondern so, daß er sich selbst erst erleben werde, erleben möchte. Der Mensch ist einer der Millionen Umwege zu diesem Erleben; und darum und in diesem Sinne will auch er alles Leben symbolisch verstanden wissen.

In der Behandlung der Charaktere schließt sich Hebbel als ausgesprochener Determinist der Reihe Shakespeare, Goethe, Kleist an; auch in ihm bewährte sich wieder einmal die Kraft der echten Dichter, die, was der wissenschaftliche Geist der Zeit mählich aus Indizien zu neuen Erkenntnisformeln zusammenschweißt, intuitiv anschaulich vorausnimmt und überzeugend darstellt. Diese intuitive Kraft geht treu den Weg der Natur nach, der durch die entschlossene Erfassung des Lebens als eines symbolischen Vorgangs von einer Seite her Beleuchtung empfängt, der die wissenschaftliche Betrachtung sich verschließen muß. Als mit dem Sieg der evolutionistischen Weltanschauung dieser in Henrik Ibsen der dramatische Exponent erstand und der Kampf der kritischen Geister um das Werk des Scandinaviens entbrannte, durfte Ibsen die übereifrigen Freunde und Feinde erstaunt fragen: warum sich gerade die Deutschen so sehr über seine Dramen aufregten — sie hätten doch Hebbel gehabt! In weit höherem Maße als es vierzig, fünfzig Jahre später Ibsen noch begegnete, wurde darum aber auch Hebbels dramatisches Werk als kruder und grotesker Realismus empfunden. Der ausgezeichnete Dramaturg Laube nahm aus der Vorstellung von ‚Maria Magdalena‘ nur den Eindruck mit fort, „als seien ihm und den Zuschauern beide

Beine langsam abgesägt worden". Man war so sehr von der gedichteten und gemalten Theaterlüge befangen, daß fast keiner der Zeitgenossen Verständnis dafür hatte, wie Hebbel „nicht bloß in der Totalität (des Dramas), sondern in jedem seiner Elemente symbolisch betrachtet" werden wollte.

Aber nicht nur grausam realistisch wurde er empfunden, sondern auch reaktionär, die Forderungen der Zeit verkennend, als ein Dichter, der den Weltzustand zurückschrauben wollte. Natürlich: denn weder ließ sich Hebbel herbei, die Freiheitshelden der Weltgeschichte als Doktrinäre des neunzehnten Jahrhunderts auf die Bühne zu stellen, noch politische Wahl- und Kammerreden für Konstitution, freie Liebe, Atheismus und Pressefreiheit von den Brettern herab zu halten. Nur Menschen, an ihren Charakter, an ihre Zustände gebunden, auf dem geistig erfakten Hintergrund ihrer Zeit, in ihrer Atmosphäre gesehen, brachte er aufs Theater, wollte er aufs Theater bringen. Menschen, deren dramatisches Wollen „aus der starren, eigenmächtigen Ausdehnung des Ichs" hervorgeht, die immer und in jedem Weltzustand als künstlerische Objekte gelten können, weil sie die Totalität der Welt in ihren andauernden Schaffungsdrang greifbar widerspiegeln; deren dramatischer Wert deshalb auch nicht von der Trefflichkeit oder Abscheulichkeit ihres sittlichen Strebens abhängig ist. Menschen, die als sittliche und ästhetische Phänomene interessant sind, nicht als Tendenzen solcher Art. Zu solcher Weitherzigkeit konnte sich die an das Theater der Zeit gestellte sittliche Forderung noch nicht erheben.

So blieb er, der Hauptsache nach, nicht nur unverstanden, sondern auch ohne weiteren bildenden Einfluß auf die nächste Entwicklung des Dramas. Und er hätte dem europäischen Drama so viel geben und ihm den Umweg ersparen können, den es in Frankreich einschlug, als es die im Roman niedergelegte realistische Psychologie Stendhals, Balzacs und Glauberts sich unverarbeitet aneignen „naturalistisch" werden wollte oder zu sein vorgab und so auf sein deutsches Geschwister zurückwirkte. Die kühne Erweiterung der triebhaften Motive bei Hebbel wurde namentlich von den Bühnen als Hindernis angesehen, ihn zu spielen. Ja, die Szene wäre ihm dauernd gesperrt gewesen, wenn er sich nicht zu den üblichen Konzessionen verstanden hätte. Um endlich sein Drama auf die Bretter zu bringen, ließ er sich eine Umarbeitung der ‚Judith' abnötigen, in die er ein gutes Stück der groben tendenziösen biblischen Motivierung wieder aufnahm, neben der nun das eigentliche psychologische Problem im Charakter die Heldin als überflüssige Schrulle wirken mochte. Dieser Gestalt ging Judith in Hamburg, und, 1840, mit Charlotte Stich-Crelinger in Berlin in Szene. Doch auch so abgemildert erschreckte das Drama mehr als es

gefiel, und die erstarrende Wirkung der ‚Maria Magdalena‘ in Leipzig brachte dem Dichter keinen Zuwachs an Gunst in der öffentlichen Schätzung. Man gewann von ihm den Eindruck einer noch verworrenen Größe aber doch eines starken Dichters, der ernst zu nehmen sei — wenn er sich zur ästhetischen Reife der Zeit herangebildet haben würde.

Zeitgemäß zu werden, lag aber ganz und gar nicht in Hebbels Natur; eher verbittert und gewaltsam, wozu das lange Erleben geistiger und leiblicher Not, ein ihm im innersten Grund aufwühlendes und doch ohne Glück lassendes Liebesverhältnis das ihre beitrugen. Er fiel nach der Vollendung der ‚Maria Magdalena‘ in eine Periode überreizter Empfindsamkeit und geistiger Ausschweifung, die aus dem krassen Mißverhältnis seines inneren und äußeren Lebens, aus der furchtbaren Inkongruenz seiner schöpferischen und seiner praktischen Bedeutung zu erklären ist. Ein in ihm schlummernder Hang zur Dialektik wurde durch die Notwendigkeit genährt, sein Werk gegen die oberflächliche Kritik, die es geweckt hatte, zu verteidigen; das riß ihn zu bewußt schroffer Betonung seiner Originalität fort. Die poetischen Produkte dieser Periode lassen vielfach gerade das vermissen, was seine ersten Dramen vornehmlich auszeichnet: die starke Wirkung der aus fast elementaren Bedingungen abgeleiteten Charaktere. Hebbel geriet für eine Zeit auf die krausen Wege Grabbes: er verwirrte das Gefühl, freilich nicht, um wie dieser durch das Ungeheuerliche an sich zu blenden, sondern um die ganze Kraft der dialektischen Kunst in sich selbst herauszufordern und sie an die Lösung scheinbar unlöslicher Konflikte zu setzen, dadurch zu wirken und zu imponieren. Er verwickelte die Voraussetzungen durch die feinspürigsten Spitzfindigkeiten und die gewagtesten Motive. Die wirre Phantastik E. Th. A. Hoffmanns, die gekünstelte Verschnörkelung der poetischen Züge, die er Ludwig Tieck abgesehen, der Hang zu absonderlichen Arabesken, den er aus Jean Paul geschöpft hatte, zogen ihn nun eine Zeitlang bemerkbar vom früheren graden Wege ab. Am reinsten aus dieser Periode spricht der Poet sich in dem Märchenlustspiel ‚Der Diamant‘ aus; doch kam Hebbel der Lösung des Problems eines modernen und doch poetischen Lustspiels, das ihm sehr am Herzen lag, nie besonders nahe.

Noch in der Tragödie ‚Herodes und Mariamne‘ (1849) macht sich diese Überspannung der Motive fühlbar. Die beiden Hauptfiguren sind im Sinne Hebbelscher Psychologie dramatische Gestalten, die die „starre eigenmächtige Ausdehnung des Ich“ im tragischen Strudel ihres engeren und weiteren Konfliktes zur gegenseitigen Vernichtung treibt: der defekante Herodias und die letzte Makkabäerin, in der der ganze stolze Individualismus des jähwiltigen Judentums

noch einmal in den Kampf tritt gegen die feindliche Kultur Groß-Roms, der der Tetrarch in moralischer Halbheit zu erliegen droht. Nur daß durch die Häufung der Motive die wuchtigen Grundformen zu dicht überwuchert sind und so das Interesse vor eine nicht geringe Arbeit gestellt wird, die viel verschlungenen Knoten zu entwirren. Dennoch ist die symbolische Verknüpfung des durch die geschlechtlichen Leidenschaften zur größten „Ausdehnung“ gebrachten Seelischen mit dem Kulturell-Ethischen — Hebbels stärkste Note — hier noch weit überzeugender als in ‚Judith‘. Das Drama ist insofern eine wichtige Etappe zum Triumph dichterischer Weltauslegung, der in den ‚Nibelungen‘ erreicht werden sollte. Auf dem Weg aber zu dieser Stufe hat Hebbel sich an einigen dramatischen Problemen unterschieden irrend abgemüht: die Verzeichnungen der Anlage in der ‚Julia‘, im ‚Rubin‘ und im ‚Trauerspiel auf Sizilien‘ zur leisen Karikatur ist nicht zu übersehen.

Mit ‚Michel Angelo‘ (1855) hebt eine neue Periode in Hebbels Schaffen an. Die dialektische Zerfetzung des Stoffes wird überwogen von dem Drang nach durchsichtiger, plastischer Form. Das wärmere und farbigere Milieu Wiens hatte in dem Dichter das Organ für diese sinnlichere Behandlung des poetischen Stoffes geweckt; seine Ehe mit Christine Enghaus hatte dem Umgetriebenen endlich in einem harmonischen Lebensverhältnis aufatmen lassen. Natürlich blieb seine Weltanschauung im Grunde unangetastet; auch das Erleben der Revolutionsjahre hatte ihn nur darin bestärkt, das tragische Problem da zu suchen, wo die starre Gebundenheit des Daseins mit tiefer sittlicher Bedeutung der Ausdehnung sich des Ichs entgegensetzt. ‚Agnes Bernauer‘ versetzt das schon einmal behandelte soziale Problem der unebenbürtigen bürgerlichen Frau aus dem engeren Kreis der Liebestragödie in den weiteren Ring mittelalterlicher Staatsräson; und wieder stellt der Dichter mit einer als grausam gescholtenen Objektivität das hier gegen das Gefühl streitende konservative Recht sittlich und ästhetisch in das hellste Licht. Wer aber in der vor- und nachmärzlichen Stimmung Deutschlands verstand die Tragödie der schönen Augsburger Baderstochter anders, als daß jedes menschliche Gefühl zu einer Verherrlichung der Mesalliance und zur Verdammung des in Bosheit und Finsternis gehüllten Staatsprinzips führen müßte? Und Hebbel verherrlichte eher den dynastischen Henker! Das Gegenstück der Agnes ist die Rhodope in ‚Gyges und sein Ring‘ (1856). Hier ist das Weib die Hüterin des mystischen Schleiers, unter dem die Menschheit im Halbdunkel tastend ihren Weg zur Entwicklung sucht, und der „liberale“ König und Gemahl, Kandaules, wird das tragische Opfer seiner Leidenschaft die Welt aus ihrem Kräfte erhaltenden Schlaf aufzustören zu einem neuen Ethos.

In den ‚Nibelungen‘ endlich fand Hebbel den Stoff, für den in der breiteren Menge eine leidliche Vertrautheit, auch für seine Behandlungsweise, vorhanden schien. Die geläufige symbolische Bedeutsamkeit der Gestalten des Volksepos erlaubte Hebbel, unbeschadet der Klarheit seiner Absicht, nach seiner Weise die großen Menschheitsfragen hier seelisch und kulturell auf den umfassendsten Ausdruck zu bringen. Hier kam ihm ein aufgespeicherter Vorrat von Ideen über das religiöse Problem und seine Abwandlung durch die geschichtliche Entwicklung der Völker, die ursprünglich in der geplanten und bereits zum Teil ausgeführten Tragödie ‚Der Moloch‘ verarbeitet werden sollten, zustatten. Im Nibelungenlied fand er ja in halb sagenhafter, halb geschichtlicher Form die mythisch-religiösen Prozesse, die unsere Kultur in ihrer Kindheit durchlaufen hat, schon künstlerisch bearbeitet. Er sah in dem Gewebe des Gedichts die aus ganz verschiedenen Stoffen gebildeten Bestandteile der zeitlichen Entwicklung von Sitte und Religiosität als Kette und Einschlag. Als Kette die mythische Überlieferung einer noch elementaren, an die Natur gebundenen und von der Dämonie beherrschten Menschheit; als Einschlag die christlich-ritterliche Kultur, wie sie bis zum Ende der Hohenstaufenzeit religiös und politisch entwickelt ist. Der mittelalterliche Dichter des deutschen Heldenlieds hatte in naiver Weise das Ethos einer neuen Zeit auf das drei Jahrhunderte ältere Stoffgerüst übertragen. Und Hebbel sah, daß die reiche bunte Farbe des Einschlags den dunklen Grundton der ersten Anlage — und damit der ersten, wichtigsten Bedeutung — der Sage fast ganz verdeckte. Mit voller Absicht aber ist er nicht so weit wie Wagner gegangen, aus den Quellsagen die deutlicheren aber eben auch ganz fiktiven Symbole der leiblichen Götter heranzuziehen. Ihm kam es vielmehr darauf an, im rein menschlichen Kreise zu bleiben und nur zu zeigen, nur ahnen zu lassen, wie tief die Wurzeln des Handelns dieser Menschen in den alten Boden mythisch-dämonischer Kultur hinabreichen. Das Wichtigste schien ihm, gerade das Zusammenprallen einer alten und einer nach neuer Gestaltung ringenden Welt in diesem Drama zu zeigen. Indem er, wie er sagt, das Gewebe „aufdröselte“ bekam er die Säden in ihrer ursprünglichen Beschaffenheit, als poetisch-symbolische Materialien, als dramatische Faktoren von höchster typischer Bedeutung in die Hand: „Und Hagen Tronje sprach das erste Wort!“ Das heißt, in ihm fand Hebbel das Zentrum, die dankbarste Gestalt, den von allen Schauern der volkstümlichen Phantasie umkleideten Vertreter der starren, konservativ sich behauptenden menschlichen Zustände, wie sie große Weltperioden als Schicksalsmacht beherrschen. Hagen steht im Mittelpunkt der Kreise, als Mittelpunkt des engsten, ältesten. Er gehört zur Wurzelregion des

Menschheitbaumes, der Weltesche, der aus dem tiefsten, nächtigen Grunde des Unendlichen die Säfte emporsteigen und Blüte und Frucht werden. Hagen fühlt sich darum als das Ewig-Notwendige, als den Hüter der erhaltenden Kraft.

Denn so wollte Hebbel, im Gegensatz zum Epos, verfahren: was im Gedicht als Kette dargestellt ist, deren Glieder Begebenheiten sind, sollte im Drama als „Kreise im Kreis“ sich darstellen und an Stelle der Begebenheiten sollten die Charaktere treten. Um den beharrenden, sich Schicksalsgewalt anmaßenden Punkt im engsten Kreise (Hagen) schwingt sich der zweite, gegensätzliche Kreis: in ihm schreitet der wieder einmal menschengewordene Baldur-Siegfried, der immer wieder von Hödur erschlagene Frühlingsgenius des Menschentums, und mit ihm, in seligster Harmonie verwandten Strebens, Kriemhild. Diese beiden Ringe umkreist dann die Hagen verwandte Nornentochter Brunhild als Schicksal. Dann, im äußersten Kreis, erscheinen die haltlosen, zwischen zwei Weltzuständen schwankenden Burgunden. Die Ringe dehnen sich, treiben aneinander, verschlingen einer den anderen und werden aufgesogen von dem stärksten: von der die Grenzen allen Rechtes, aller Verträge überflutenden Dämonie des den Verrat an der Welt rächenden Weibes. Denn das Weib ist die Natur an sich, die sich im Prozeß der Menschheit immer behaupten muß, — liebend versöhnend, oder, wie hier, furchtbar zerstörend, wenn ihrem aus der Ewigkeit fließenden Trieb der Welt-erhaltung Gewalt und Trug sich entgegenstellt. Ihrer entfesselten Wildheit fällt auch der eiserne Tronjer, sinkt der gigantische Held und Stützer eines von neuen Ideen, durch einen neuen Menschheitsinhalt ins Wanken gebrachten Weltzustands. Nicht, ohne das Werkzeug der unendlichen inneren Anlage mit sich zu zertrümmern; denn auch Kriemhild muß, da sie ihr eigenes Wesen zerstörte, ihr Ethos ins Unmenschliche fortreißen ließ, an sich selbst zerschellen. Im Werkzeug ihrer Rache hat sie sich ihren eigenen Richter gerufen. Ein neuer Kreis, von einem neuen Kern ausgehend, tritt in die Peripherie der alten, in Blut zerfließenden: der christliche Westgote Theodorich überkommt die besleckten, von Nornenzauber und Verbrechen dämonischer Mächte entweihte Kronen der untergehenden Geschlechter und schleppt die Welt auf seinem Rücken weiter

„Im Namen dessen, der am Kreuz erblich“.

In Hebbels ‚Nibelungen‘ trat das zum Weltbild erweiterte nationale Drama seit Schillers ‚Wallenstein‘ zum ersten Male wieder in Erscheinung. Behauptet in den Nibelungen die mythische Legende mit all ihren Wahnvorstellungen ihr volkstümliches Recht, so ist doch auch gezeigt, wie und wodurch der Wahnglaube überwunden wird, wie immer das heilig unerschütterliche Fundament aller Natur,

alles Lebens, sich neue Bewußtseinsformen, die den Kampf gegen alte, überlebende aufnehmen müssen, im Menschen gebiert. Dieses Müssen ist jedoch nicht, wie die alte poetische Ethik wollte, durch ein transzendentes Gebot veranlaßt, sondern der tiefinneren Notwendigkeit entspringend, dem psychologischen Wachstum, das auch das geschichtliche bedingt, dargestellt. Auch hier ist die Tragödie in erster Linie auf Psychologie und Charakter gestellt und das Ethische ergibt sich als Postulat. Das ist bei Hebbel der Schritt über den Wallensteindichter, den Schüler des Kantischen transzendentalen Idealismus, hinaus; und in den ‚Nibelungen‘ ist er am entschiedensten getan. Das Drama Hebbels darf darum als ein reifes Zeugnis, — als vielleicht das einzige dichterische — für den im Jahrhundert erlangten Zuwachs an geistiger Welterfassung gelten.

Die überragende Bedeutung Hebbels für das moderne Drama konnte jedoch von seiner Mitwelt nur insoweit begriffen werden, als die moderne Erfassung des Weltgangs selbst erst zu klaren Schlüssen gelangte. Zu des Dichters Lebzeiten waren es nur wenige, die den ganzen Umfang seiner Bedeutung richtig einschätzten; und nur sehr zögernd natürlich vermochte ihm das lebende Theater zu folgen. Die durch die Jungdeutschen und die Spätromantiker wieder ganz an die Konvention verfallene Bühne stand diesen kühn und knorrig gebildeten Gestalten mehr oder weniger hilflos gegenüber und vor den verschlungenen Motivierungen der Dichtung versagte einstweilen auch die durch romantische Sentimentalität und politischen Tugendflügel verbildete Empfänglichkeit des Publikums.

Hebbel hat keinen Rivalen gehabt, nicht bei uns und nicht bei den Franzosen, deren Theater, auf dem Höhepunkt seiner technischen Geschicklichkeit, während der letzten zwanzig Lebensjahre unseres Dichters auch Deutschland beherrschte. Gemeinhin wurde und wird Otto Ludwig neben Hebbel genannt. In der Tat steht er neben ihm, wie der nacheifernde aber den Lehrer nicht selten mißverstehende Schüler neben dem Meister zu stehen pflegt. Ludwigs nicht geringe originelle Begabung büßte sogar bei diesem Versuch, das Werkzeug des Genius an sich zu reißen, ein gutes Teil seiner Ehrlichkeit und damit seiner Kraft ein. Er könnte höher stehen, wenn er als Dramatiker nicht neben Hebbel hätte stehen wollen. Auch er bemüht sich, den Menschen als psycho=physiologische Einheit zu erfassen und sucht sich den suggestiven Tendenzen der Zeit zu entziehen, um näher an die Natur heranzugelangen. Am meisten besticht bei ihm die Wirkung seiner in bildlich=plastischen Vorstellungen arbeitenden Phantasie. Er gibt meist ein in voller Treue erfaktes realistisch durchgeführtes Gemälde des von ihm behandelten Weltausschnitts, wozu ihm eine für seine Zeit bemerkbar reiche Palette zur Verfügung steht.

Seine Novellen ‚Zwischen Himmel und Erde‘ und ‚Die Heitererei‘ reihen sich würdig den klassischen Erzählungen der deutschen Literatur an; sie sind Musterstücke volkstümlicher Erzählungskunst, zu denen Goethe, Jean Paul und Kleist den Nachstrebenden geleitet haben: sie stehen künstlerisch höher als Hebbels Versuche auf diesem Boden. Mit Immermann hat er diese Seite der Poesie, die dann in Gottfried Keller den deutschen Vollender fand, am reifsten weiterentwickelt. Als Dramatiker aber schritt Ludwig nicht sicher. Er hat vorgegeben, sich an Shakespeare geschult zu haben und kommt auch als einflussreicher Dramaturg des Briten in Betracht: aber er hat Shakespeare doch nur in einigen Zügen besser als seine Vorgänger, in anderen dafür um so gröblicher mißverstanden. Auch er blieb an dem Begriff der „dramatischen Schuld“ hängen und huldigte der Schule, die den Untergang der Desdemona, Cordelia und der zahlreichen Opfer des tragischen Weltgangs „sittlich“, das heißt, durch eine „Schuld“ rechtfertigen zu müssen glaubte. Auch für Ludwig war Shakespeare, und der dramatische Dichter überhaupt, der beglaubigte Amtsverweser der sittlichen Weltordnung, der Richter, der schuldlos natürlich niemand strafen darf. Also wollte auch er sich nicht damit begnügen, nur der Erklärer der um sittliche Prozesse entbrannten Welt- und Menschenhändel zu sein. Darum konnte er bei Hebbel, der ihn anzog, den Kern der Sache auch nicht treffen oder mußte ihn wieder verundeutlichen. Zudem ist es ein dunkler Fleck auf dem sonst sorgsam gewahrten und eifrig ins Licht gesetzten Prestige seiner geistigen Werkstatt, daß er die Schülerabhängigkeit von Hebbel zu verbergen suchte, als Kritiker das Vorbild gar zu schulmeistern sich unterfing. Denn es ist sicher nicht zu schroff, wenn man sagt, daß Ludwigs erfolgreiche Dramen ihren Lebensatem ganz und gar von Hebbel borgen und darum, wenn auch sonst manche eigene Vorzüge des Dichters darin zur Geltung kommen, mehr „echauffiert“ als lebendig erscheinen. Innere Einheit und Geschlossenheit der Charaktere, die nur der Weltbetrachtung des genialen Blickes aufgehen, vermochte sein Talent nicht zu erreichen. Es lehnte sich an die fremde Intuition an, ohne in deren Kraft völlig aufgehen zu können; dem stand schon sein Begriff der tragischen Schuld im Wege. Damit ist aber immer auch eine Vergrößerung der empfangenen Bilder verknüpft.

Das zeigt sich im ‚Erbförster‘, der die eisige tragische Luft der ‚Maria Magdalena‘ herzustellen sucht, wobei dem Imitator nur selbst der Atem gar zu bald ausgeht und das geliebene Bewußtsein versagt, so daß er in seinen tragischen Nöten nach den Helfern und Helfershelfern die Hände ausstreckt, die in der Schicksalstragödie unseligen Angedenkens schon so übele Dienste gekeistet hatten. Von

dieser Unbeholfenheit abgesehen, hat er das Vorbild in einzelnen Zügen überraschend gut getroffen. Dann wieder begeisterte ihn Hebbels Judith-Drama, seine ‚Makkabäer‘ zu schaffen; aber wieder versagt nach der glänzenden Exposition die Kraft, die psychologischen Konsequenzen der Charaktere zu ziehen, die kulturellen und ethischen Kräfte zusammenzustraffen. Feuer und Blut müssen, das Weltgericht in der Kriemhild-Tragödie nachahmend, einen Schluß und eine Lösung bewirken, deren theatralische Schrecken in keinem gefühlsgerechten Verhältnis zu dem Vorhergegangenen stehen. Im ‚Engel von Augsburg‘ neigt Ludwig, Hebbels herbe ethische und darum vielgetadelte Auffassung des Geschichtlich-Zuständigen verschmähend, der Behandlung des Stoffes (Agnes Bernauer) im gleichen Sinne zu, wie ihn etwa Friedrich Halm gefaßt hätte. Das Wichtigste: einen eigenen Baustil für das Drama fand er nirgend; er ahmte in Studornamenten, die er auf seine mangelhaft und ohne überzeugendes Gesetz konstruierten Gliederungen aufklebte, den Stil Hebbels nach: wenn das ein Verdienst ist, so kann es Ludwig nicht geschmälert werden. Seine ethische, philosophische und ästhetische Formel besticht zwar durch eine größere Klarheit, als sie Hebbel eignet, ist aber trotzdem nicht selten schief in der letzten Logik: die größere Helligkeit wird durch die Beleuchtung vom rationalistischen Grunde bewirkt, von dem Ludwig, als Kind seiner Zeit, nie ganz los kam.

Noch weniger freilich ist von eigenem Stil bei der Gruppe zu bemerken, die, um Hebbel und Ludwig herum, das ernste Drama weiterzuführen Anstrengungen machten. Äußerlich von der klassischen Tradition beeinflusst, Epigonen der Form, quälten diese Dichter ihre gehirn- und herzweiche Weltanschauung, die von allen Richtungen Eindrücke empfangen hatte, in den dramatischen Rahmen. Man könnte sie Epigonen der Epigonen nennen, diese Friedrich Halm, Oskar von Redwitz, Deinhardstein, Salomon Hermann Mosenthal. Wenn eine warme Empfindung, eine dichterische Schönheit, ein kluges Wort, eine liebenswürdige oder selbstmutige Humanität, die hier und da einmal hervorblickten, irgend etwas über den Wert des Dramas entschieden, so wäre namentlich Friedrich Halm manches Gute nachzusagen. Da aber die Wahhaftigkeit des Weltbildes im Drama das allein Wertvolle und dauernd Poetische ist, diese aber bei Halm nie auch nur in Frage kommt, vielmehr, wie bei den anderen dieser Gruppe, nur in sentimentaler Verzerrung in Erscheinung tritt, haben die Werke dieser Dichter als Faktoren einer künstlerischen Kultur der Bühne überhaupt auszuscheiden. Ihre Verfasser brachten als Theaterdichter schlecht und recht ihr Stückchen „Poesie“ auf die Bretter aber keine

dramatische Kunst. Eine Auseinandersetzung, wie dennoch eine ‚Deborah‘, ein ‚Sohn der Wildnis‘, eine ‚Philippine Weller‘, ein ‚Hans Sachs‘ die zeitgenössische Bühne beherrschen und drei bis vier Jahrzehnte lebenskräftig wirken konnten, würde nur schon weitläufig Erörtertes wiederholen. Schlimm war jedoch, daß man zum Beispiel Mosenthals ‚Deborah‘ wirklich als „Dichtung“ nahm, als ein ‚Zeitdrama‘ von hohem sittlich-sozialen Wert: so sentimental pathetisch war das liberale Bürgertum jener Zeit, daß die rührsame Geschichte von dem steirischen Bauernjungen und der mit der ganzen alttestamentarischen Heiligkeit angepuzten Judendirne, samt dem aus der Versenkung heraufbeschworenen Geist Josephs II., die Gemüter in tiefe Erregung zu setzen vermochte. Zu einer Zeit, als längst das Pariser, Wiener und Berliner Judentum in einer fast feudalen Machtfülle über den Geld- und Industriemarkt herrschte, längst die durchaus sicheren Fundamente einer neuen Gesellschaftsordnung geschaffen hatte und wahrlich auf Verteidigung durch sentimentale Menschenliebe und Toleranz keinen Anspruch mehr zu erheben brauchte.

* * *

Den Ausgang einer anderen, schon erwähnten Linie, die zu einer Art deutschen Sittendramas, zum Gesellschaftsstück, führen sollte, haben wir in Eduard von Bauernfeld zu betrachten. Er hatte als Schüler der Romantik begonnen, der österreichischen Romantik, die bis zum achtundvierzigsten Jahre der Wiener Literatur das Gepräge gab. ‚Der Musikus von Augsburg‘, ‚Die Geschwister von Nürnberg‘, ‚Fortunat‘, die Dramen seiner ersten Periode, zeigen eine freundliche harmonische Begabung, indes noch keinen bestimmten Charakter. Ein Stück Josephinismus, ein Stück Raimundische Märchenphantastik, und der der Donaustadt eigene Phäakenhumor dem romantischen Grundstoff beigemischt — mehr einstweilen nicht. Dabei lebenswürdig heiter, wie denn die österreichische Romantik sich gesündere Züge bewahrt hatte: ein liebes Wiener Mädel, nur ein wenig sentimental angehaucht, aber doch noch mit weit frischeren roten Wangen der sinnlichen Freude als ihre deutsche Schwester, die bedenklich zur Hysterie neigte. Man blieb in Wien sorgloser, anmutiger und schätzte die Gegensätze, die sich in der Gesellschaft aufstauten und zu vertiefen drohten, nicht allzuernst ein. Darum hielten sich die Dichter von der Geschmacklosigkeit fern, die Probleme demagogisch oder mit ideologischer Verstiegenheit zu behandeln. Es entbrannte keine Geisterschlacht unter den Poeten; die neuen Ideen flossen sacht in die alten, liebgewordenen Anschauungsformen ein. Die Situationen und die Einrichtungen

des österreichischen Lebens erschienen im Grunde doch wenig verschiebbar.

Das erkannte Bauernfeld und hielt sich an diese konservative Stimmung, als er sich zum sozialen Lustspieldichter wandelte, wozu ihm die in Wien immer lebhafter als im übrigen Deutschland unterhaltene Berührung mit der französischen Literatur Anregung gab. Er vermied jedoch den Fehler der Franzosen, die Konflikte gewaltsam zu konstruieren und noch mehr den der Deutschen, Programmreden von der Bühne herunter zu halten. Nicht gegen die Säulnis, nur gegen die törichte Gebundenheit des gesellschaftlichen Lebens richtete sich sein aristophanisches Bestreben. Durch eine freiere Entfaltung der Charaktere sollten die sozialen Vorurteile überwunden und dadurch den vorhandenen und drohenden Konflikten die Spitze abgebrochen werden. Die poetische Freiheit der Gestalten in dem Shakespeare-Lustspiel schwebte ihm für seine Wiener Komödie als Muster vor. Die Handlung sollte das Gerippe sein, die Charaktere das Fleisch, so erreichten seine Gebilde in der Tat oft den Schein natürlichen Lebens. Wir schütteln zwar heute ungläubig den Kopf, wenn uns das Fräulein von Rosen, Herr von Ringelstein, die Frau von Linden und andere Typen des Dichters als echte Nachkommen der Beatrice, des Benedikt, der Rosamunde des Speerschüttlers empfohlen werden — wie es um die Mitte des Jahrhunderts geschah — aber wir werden beim Vergleichen mit dem früheren und dem gleichzeitigen deutschen Lustspiel, mit der groben Struktur bei Koberg und Raupach, doch finden, daß hier wirklich vornehme Gewandtheit und wenn auch nicht gerade französischer, so doch ein feiner Wiener Esprit das Wort führen. Schließlich gibt nur ein Schelm mehr, als er hat.

Bauernfeld war ein gebildeter Unterhalter seiner Gesellschaft, der die Lehrhaftigkeit, die er dabei beabsichtigte, in die Form einer liebenswürdigen Causerie kleidete. ‚Der kategorische Imperativ‘, ‚Krisen‘, ‚Das Tagebuch‘, ‚Aus der Gesellschaft‘ waren im guten Sinne des Worts Komödien, Bilder, in einem auf Verschönerung und romantischen Schimmer zugeschliffenen Spiegel gezeigt, worin die gesellschaftlichen Vorzüge und verzeihlichen Schwächen, wie sie auf der Oberfläche gesitteter Geselligkeit erscheinen, die vorhandenen tieferen Probleme maskieren müssen. Dann hatte Bauernfeld, als sicheres Mittel, stets einen Schuß patriotischer Moral zur Verfügung, der ihm gut zu Gesicht stand. Zu einem Triumph nutzte er diese Gabe aus, als er, 1848, den jungen „liberalen“ Kaiser in ‚Großjährig‘ auf die Bühne brachte: die lange geduldig zurückgedrängten Empfindungen empfingen durch ihn angesichts des anbrechenden Freiheitslenzes Sprache und hoben den Dichter

auf die Höhe seines Ruhms. Österreich freute sich, „den“ modernen Dramatiker sein eigen zu nennen, der Molière, Shafespeare und Beaumarchais beerbt zu haben schien: denn Phantasie, soziale Moral und Liberalismus, fand man, hatten sich in seiner Komödie zum schönen Bunde vereinigt.

In etwas radikaleren Bahnen als Bauernfeld, mit mehr journalistischem Anstrich als dichterischem Geist, verfolgte Friedrich Wilhelm Hackländer dieselben Ziele. ‚Der geheime Agent‘ wirkte als eine gelungene satirische Schilderung des Diplomatenums, das sich seit dem Wiener Kongreß der Kritik der Späßen bloßgestellt hatte. Ein reicher Anempfinder war Gustav zu Putlik, dessen dem Theater zuneigendes Blut bald von dieser, bald von jener Strömung in poetische Wallung gebracht wurde, und der darum sehr ungleiche Produkte zutage förderte. Das wertvollste vielleicht im ‚Testament des Großen Kurfürsten‘. Auch L. Feldmann und Karl Töpfer vertraten als fruchtbare Theaterdichter besseren Geschmaç und eine tendenzlose Humanität in braven Stücken, wie sie der Tag braucht und die Jahre verwehen. Weder zu einer herben, die Glut unter der Asche aufblasenden Kritik gelangte diese soziale Komödie, noch zu einer passenden objektivierenden Schilderung des wirklichen Zeitzustands, die den Blick hinausgelenkt hätte auf neue Ufer eines neuen Tags. Ihre Dichter erlagen alle in irgendeinem Sinne der liberal-romantischen und melodramatischen Verkünstelung.

Nur einer machte sich frei davon, weil er das Absterben der Romantik in der neuen bürgerlichen Gesellschaft zeitig vorausah und sich entschlossen zum „gesunden Menschenverstand“, wie wir bei uns ja wohl nennen müssen, was der Franzose bon sens heißt, sich herüberschlug. Das war Roderich Benedix. Sollte das Philisterium des neuen Geschlechts keinen Himmel haben? War diese teuere Spezies des Geschlechts während der freiheitlichen Bewegung am Ende gar ausgestorben? Der Erfolg, den Benedix davontrug, zeigte, daß sie noch in ganzer Fülle der Gesundheit lebte und ihr poetisches Jenseits nicht aufgegeben hatte. Und der die Pforte dieses Jenseits hütende Petrus wurde Benedix. Man ging in seinen Himmel ein hocherhobenen Hauptes, tugendhaft, schlicht, — nicht mehr mit dem pathetischen Überschwang der à la Iffland verkleideten Rousseauschüler, sondern heiter und derb, aber im Kerne auch anständiger als die berüchtigten Lebenskünstler Kokebues. Am liebsten brachte Benedix von diesem Himmel ein Stückchen herab in die deutsche Bürgerstube, wo es ein warmes Behagen verbreitete, alle Ecken und Winkel lieber Gewohnheiten freundlich beleuchtete und die Schwächen, den dort aufgestauten Staub lächelnd vergoldete. Nicht immer freilich blieb es den Schwächen gegenüber beim Be-

lächeln; es gab und gibt Dinge, mit denen der Philister keinen Spaß versteht, an denen er die rauhe Kraft seiner gesunden Moral entfaltet. Wie herzlos ist Benedix gegen das „überzählige“, vom Glück ausgeschlossene Mädchen, die alte Jungfer, wie banal steht er zur Frauenfrage, die er in ‚Doktor Wespe‘ verhöhnt, wie brutal erfährt er überhaupt jedes tiefere soziale Problem seiner Zeit! Aber es muß zugegeben werden, daß er seine Mängel ganz aufrichtig als Vorzüge empfand, seine Schwäche als Kraft. Kein Skrupel ist ihm je gekommen, daß er das Bild der Welt am Ende nur der gefälligeren Wirkung zuliebe fälsche. Er ist ganz eifervoll von seiner Wahrhaftigkeit überzeugt. Sein Auge war wirklich auf irgendwelche Höhe und Tiefe des Daseins gar nicht eingestellt. Er buk gesundes, für den Theatermagen des Publikums leicht verdauliches Brot; und man konnte noch zufrieden sein, daß er es war, der den Großbetrieb der dramatischen Nahrungsmittel von Raupach übernommen hatte. Raupachs mit historischen Rosinen und philosophischen Zuckermanteln überfüllte Lebkuchen hatten immer schlechte Träume verursacht; bei Benedix lachte sich das Publikum in den berühmten Schlußabrechnungs- und Verlobungsszenen, bei denen es selten weniger als vier glückliche Paare gab, so gründlich aus, so daß gesunder, traumloser Schlaf als Folge sicher war. Wie mußte, vor 1848, ein Stück wie ‚Der lange Israel‘ herzerquickend wirken! Das gemäßregelte bemooste Haupt, dieser ewige Student mit dem goldenen Herzen, mit der platonischen Liebe durch zwanzig Jahre zu dem braven Hannchen, wie glich er aufs Haar den vielen relegierten Kämpfern für deutsche Freiheit und für deutsches Recht! Wie beschämte die tugendhafte arme Näherin die bestechliche, boshafte Präsidentin. Blieb da auch nur ein Zweifel an dem endlichen, ewigen Sieg der Tugend über alle Niedertracht und Korruption? Zur Wahrhaftigkeit von Benedix gehörte, daß er durchaus mit heimischem, der eigenen Kultur entnommenem Material arbeitete; er würde sich geschämt haben, sich von kolportierten Ideen dichterisch begeistern zu lassen. Er hielt das mit der Würde eines deutschen Mannes nicht vereinbar. Doch wurde er darum auch nicht selten überflügelt in der Gunst der Menge von der einzigen ebenbürtigen Rivalin, die ihm hier entstand, von Charlotte Birch-Pfeiffer.

Unbekümmert um geistige Eigentumsrechte verarbeitete diese rastlos tätige Frau — auch in ihren sogenannten Originalschauspielen — aufgelesene und angelesene Motive sonder Wahl und Grundsatz, wenn sie sich nur in irgendeinem Sinne zu einer dramatischen Situation gefügig erwiesen. Bei dieser fragwürdigen Praxis schmuggelte sie in der Tat manches interessante psychologische, erotische oder soziale Problem aus der modernen französischen und

englischen Literatur in den Vorstellungskreis des deutschen Theaterpublikums. Zur Emanzipation der Frau stellte sie sich wohl viel freier als Benedix, vergaß dabei aber nie, was sie der deutschen Moral schuldig war: die sieghafte Kraft des freigewordenen Weibes fand stets einen Partner in dem zu wahrhaftem Edelmut geläuterten, sich hingebenden Mann; und selbstverständlich blieb Hymens segnende Herrschaft bei ihr stets in Ehren. Wenn spleenige Lords die Gouvernanten ihres Haushalts heiraten, durch tiefe Gegensätze der Bildung und der Lebensgewohnheiten zerrüttete Ehen wieder zu sonnigem Glück zusammengeleimt werden, weil die Frau, ehe sie aus dem Haus ihres bedenklich brüchig gewordenen Gatten davonläuft, rasch noch einmal ein sentimentales Lied singen muß, wenn uneheliche Dorfkinder voll Klugheit und Tugendhaftigkeit in die Schulzenfamilie hineinheiraten, wenn Fürsten und Minister, durch den Freimut künstlerischer Revolutionäre besiegt, ihr Herz der aufgeklärten Menschenliebe öffnen, dann hat Frau Charlotte den Beweis geliefert, daß dank ihrer Muse das tausendjährige Reich des Glücks dieser ganz unsinnigerweise durch soziale Sorgen verdüsterten Welt schon sehr nahe gerückt ist. Es gibt keine gesellschaftlichen Gegensätze, die das Herz nicht besiegt; es darf keine geben: der von der Liebe bewegte freie Wille gleicht sie alle aus. Jede Spielzeit der Jahre von 1830 bis 1860 hat ein neues Birch-Pfeiffer-Drama gebracht, das allen — ohne Ausnahme — deutschen Bühnen das „Saisonstück“ wurde; denn diese Frau war eine Macht, vor deren Ungnade selbst die Hoftheater-Intendanten zitterten. Und immer dankbar waren ihr die Schauspieler für die guten Rollen, die sie ihnen schrieb.

Neben der von Raupach an Benedix und die Birch-Pfeiffer übernommenen Theaterhegemonie bedeuteten eigentlich alle hier betrachteten dichterischen Talente nur herzlich wenig. Die Bühnen spielten ja von Zeit zu Zeit eines der von den Autoren mit zäher Ausdauer angebotenen, von der Kritik empfohlenen literarischen Dramen, aber meist nur, um endlich des Drängens überhoben zu sein und eigentlich auch immer nur mit „Achtungserfolgen“. Dabei ist zu betonen, daß Benedix und die Birch-Pfeiffer schon ein besseres Genre repräsentierten; unter diesem gab es noch die breite Flut der läppischen Situationschwänke aus dem Französischen, gegen die selbst die kräftigere aber auch rohere einheimische Produktion schwer aufkam. Hier wären Angelys Possen und Schwänke zu nennen, die namentlich in Norddeutschland beliebt waren, wie ‚Von Sieben die Häßlichste‘ und ‚Die Reise auf gemeinschaftliche Kosten‘. Die Possen Nestroys, die Raimund überall fast ganz verdrängt hatten, wurden in Süd- und Norddeutschland gleich häufig gegeben; leider gerade

am wenigsten jene, die in ihrer drastischen Satire und in ihrer Parodie eine oft sehr glückliche Kritik der Gesellschaft übten: „Zu ebener Erde und oberer Stoß“ (Das Urbild aller Vorder- und Hinterhauskomödien), gelangte nicht zu der unverwüßlichen Beliebtheit von „Lumpazivagabundus“ und „Einen Jux will er sich machen“; Nestroys glücklichster Einfall „Der Zerrissene“ fand seine Zeit noch nicht reif für die parodistische Stepsis, die hier das politische Gewissen der Zeit verspottete. Sein fruchtbarster Nachfolger an der Wiener Volks- und Possenbühne wurde O. S. Berg, von dem allmählich hundert- und fünfzig Stücke in den Spielplan kamen. Karl von Holtei bewährte sein Talent auf jeglichem Gebiete mit volkstümlichen Erfolgen: „Lenore“, „Lorbeerbaum und Bettelstab“, „Hans Jürge“, „Der alte Feldherr“, „Die Wiener in Berlin“ und „Die Wiener in Paris“ beherrschten dauernd die Bühnen. Den „Geadelten Kaufmann“ von C. A. Görner hat man lange Zeit als eine gelungene soziale Komödie geschätzt. Zwischen Holtei und Angely die Mitte haltend war Karl August Lebrun ein fruchtbarer Possendichter; und Plösz in München stellte das alte Verwandlungsstück vom „Verwunschenen Prinzen“ mit Erfolg auf die Bühne. In Frankfurt a. M. schuf der auch als artistischer Leiter des Theaters elf Jahre hindurch tätige Karl Malß eine lokale Volksposse: „Der Bürgerkapitän“ und „Herr Hampelmann und die Landpartie nach Königstein“. In Dresden suchte Gustav Käder als fruchtbarer Possendichter zwischen Raimund und Nestroy die Mitte; mit „Robert und Bertram“ behauptete er sich bis in die Gegenwart.

Was wir heute unter der Gattung des französischen Sittendramas verstehen, wie sie sich im ersten Jahrzehnt des zweiten Kaiserreichs charakteristisch in Paris entwickelt hatte, ist von der deutschen Bühne kaum vor Ablauf der in Rede stehenden Periode aufgenommen worden. Die Aufführungen der „Kameliendame“ und der „Pariser Sitten“, 1855, in den neuen Berliner Theatern blieben auswärts einstweilen ohne Nachahmung. Auch Offenbach wurde eigentlich in dieser Periode nur in Berlin und etwa noch in Hamburg kultiviert; in den Mittelstädten, und an den Hoftheatern namentlich, erlaubte man nur seine zahmen Singspiele und höchstens einmal „Orpheus in der Unterwelt“. Das war vielleicht der übelste Umstand beim Verpflanzen dieser Gattungen auf die deutsche Bühne, woraus so häufig der „Verfall“ unseres Theaters abgeleitet wurde, daß man diese französischen Produkte einer ganz bestimmten Zeit bei uns zehn und fünfzehn Jahre post festum aufs Theater brachte: ihr gegen die Zustände einer bestimmten Gegenwart gerichteter Stachel war abgestumpft und nur noch ihr sinnlicher Kitzel wirksam geblieben. Daneben hielt sich die ältere französische Produktion in voller Gunst:

Delavigne, Scribe und Genossen; und ganz besonderen Effekt machte es, wenn einmal ein wirklich sozialistisches Stück herüberkam, wie ‚Marianne, ein Weib aus dem Volke‘ von Dennery und Mallian, das breiten Erfolg mit Pyats ‚Lumpensammler von Paris‘ teilte. Von Madame de Girardin hatte ‚Die Furcht vor der Freude‘ Bürgerrecht bei uns und ‚Lady Tartuffe‘; von Bayard und Dumanoir spielte man den ‚Vicomte von Lettorières‘ und ‚Er muß aufs Land‘, dann namentlich aber den ‚Pariser Taugenichts‘ des Erstgenannten; von Dumanoir und Keranion Jean qui rit et Jeanne qui pleure. Das moderne Gesellschaftsstück des späteren Augier, das des jüngeren Dumas und Sardous dankte wesentlich Heinrich Laube seine Einführung in Deutschland; wir kommen an anderem Orte darum darauf zurück.

Schon ehe die Bühne diese Bahn beschritt, war den Vorgängen am französischen Theater von unseren Literaten viel Aufmerksamkeit zugewendet worden. Die von der ‚Schule des bon sens‘, namentlich unter Augiers Führung, immer entschlossener aufgenommene Gesellschaftskritik schien auch Deutschland anzugehen. Die Korruption der Moral unter dem zweiten Kaiserreich, die wirtschaftliches, politisches und familiäres Leben gleichmäßig bedrohte, war als Gefahr auch bei uns nicht von der Hand zu weisen. Man hätte deshalb die theaterwirksamen Dramen auch sofort unbesehen herübergenommen, wenn nicht die heikle Frage der Frau gewesen wäre. Davor aber zögerte man, der zweifelhaften Frau in und außer der Ehe bei uns eine psychologische oder gar eine soziologische Bedeutung einzuräumen. Noch drohte in Deutschland gewiß nicht, wie Dumas es formulierte, l'immense prostitution qui nous envahit et qui nous entame. Die Jagd nach politischer Macht und Gelderwerb auf der Bühne zu geißeln, wäre auch in Deutschland zeitgemäß gewesen, die „Dirne“ aber — mit und ohne Eherring — auf ihr zuzulassen, dazu mochte man sich noch nicht entschließen. Wir waren und blieben im Grunde doch immer bessere Menschen, bei denen ein Appell an das Gemüt jeder Gefahr die Spitze abbrechen mußte. Es genügte, wenn die durch die Umwandlung der Gesellschaft auftauchenden Probleme in unserer Weise eine ernsthafte Behandlung erfuhren, wobei die in Frankreich so bemerkenswert vertiefte Technik mit Vorteil und die interessante Erscheinung der kompromittierten Frau mit Vorsicht verwendet werden konnten.

Die ersten Schritte zu einer solchen Anpassung aktueller sittlicher Probleme an deutsche Verhältnisse tat Gustav Freytag in seinen beiden, ganz aus der Märzstimmung des deutschen Lebens heraus geschaffenen Schauspielen ‚Die Valentine‘ und ‚Graf Waldemar‘; beide vor dem Revolutionsjahr geschrieben. In beiden die starke

Illusion, die einen Sieg der demokratischen Tüchtigkeit über die verlotterte Lebenshaltung der Aristokratie in sicherer Erfüllung sah. Die tendenziöse Behandlung des Zuständlichen war von einem klug vermittelnden Verstand, der nicht schüren, sondern versöhnen wollte, in ein gewinnendes poetisches Pathos gehüllt; die Ausgleichung der Gegensätze aber, die versucht wurde, blieb ganz am Sonderfall haften. Die Differenzen der durch innere Anlage, Herkunft und Erfahrung doch determinierten Charaktere waren wieder nur romantisch überfleischt, so daß wir heute nur ein ironisches Lächeln für diese Art, Lösungen herbeizuführen, aufbringen können. Dagegen rechtfertigen die glücklichen Vorzüge, die Freytag seinem Meisterlustspiel ‚Die Journalisten‘ beizumischen verstand, die hohe Wertung dieses Stückes.

Die überwiegende Wirkung der ästhetischen Absicht, in den Vertretern der Stände, der Anschauungen, die aufeinander stoßen, lebenswerte Charaktere zu schaffen, überwand hier endlich einmal die herkömmliche Parteilichkeit des Zeitdichters: im liberalen Lager alle biedere Tugend, alle Verbohrtheit und alle Verderbnis dagegen im konservativen aufzuhäufen. Die loyale Beschaffenheit der im Mittelpunkt der Handlung stehenden Charaktere, die Mischung von Tüchtigkeit und Schwäche war so glücklich getroffen, daß die Gestalten dieses Lustspiels nicht ohne Berechtigung denen der Lessingschen Minna an die Seite gestellt worden sind. Kein Versuch zu einem Charakterlustspiel war bisher jenem Vorbild so nahe gekommen. Mit der befreienden Kraft echten Humors, der die Auswüchse und schiefen Bildungen einer bewegten Kulturströmung mehr unter dem Gesichtspunkt des Lachenden als unter dem des moralisierenden Philosophen sieht, war hier das Bild der neuen sozialen Macht, des Journalismus, gezeichnet. Die großen Worte schwiegen endlich einmal; die menschliche Komödie trat an die Stelle der pathetischen Gebärde und gab sich ohne die Maskerade historischer Bedeutsamkeit. Der Deutsche hat immer recht, seine Sympathien für diesen Bolz, für diesen Oberst, für den so ganz respektabel langweiligen Ollendorf, für den Bellmaus, den Piepenbrind und für den rührenden Schmod zu bewahren, solange er mit dem Dichter des Glaubens ist, daß dem Menschen noch eine höhere Aufgabe der Humanität gestellt ist, als die, seine Rolle als „politisches Tier“ mit moralischer Intoleranz durchzuführen. Das Prinzip des juste milieu, das Freytag, der zum Bourgeois gebändigte deutsche Liberale, in diesem Lustspiel enthüllte, war durch die Wärme der Charakterzeichnung, durch das Hervorheben der mit all ihren Schwächen so bestechenden Gemütswelt über die bewegte Oberfläche des politischen und sozialen Lebens ästhetisch geadelt.

Leider blieb Freytags Meisterstück vereinzelt: er selbst vermochte keinen zweiten so glücklichen Wurf. Und es sollte auch nie übersehen werden, daß diese Journalisten gewissermaßen ein Bekenntnis der Resignation des dichterischen Zeitgeists waren: ein Entschluß, sich mit dem zu vertragen, was man auszutragen sich zu schwach bekennen mußte. Zu der gleichen Resignation aber kamen, bis auf einige verspätete Ehrgeizige, die wir an anderem Orte kennen lernen werden, alle die Führenden in dieser Übergangszeit. Der Einzige, der in seiner Weise den Problemen des werdenden ernsthaft zu Leibe gerückt war, Hebbel, starb 1863 kaum fünfzigjährig. Die Jungdeutschen gaben sich zur Ruhe; die Klassizisten mühten sich erfolglos weiter: im letzten Jahrzehnt vor dem neuen Deutschland schien alle Schöpfungskraft größeren Stils eingeschlafen.

Doch lebte in Wien noch Grillparzer.

Einst als ein kräftig Führender begrüßt, hatte er, von der Art seiner späteren Erfolge im tiefsten enttäuscht, verhältnismäßig früh sich auf eine Art poetischen Altenteils zurückgezogen. Nicht, daß er seine Zeit nicht mehr verstanden hätte: Grillparzer hörte oft ihre tiefsten Brunnen rauschen, durch all den Lärm hindurch, den die angeschwellten Ströme der liberalen Bewegung in allen Flußbetten und in allen Sammelbecken des europäischen Lebens verursachten. Er wußte auch ganz gut, daß die eine Zeit bewegenden Kräfte nicht immer identisch sind mit den in der Tiefe gärenden und schließlich ausschlaggebenden Gedanken. Aber einmal hatte er sich aus freier Wahl zu eigensinnig in den Kulturkreis eingeschlossen, den für ihn Goethe und Schiller bezeichneten, dann sprach auch bei ihm die schon erwähnte Zurückhaltung des österreichischen Zeitgeistes vor 1848 entscheidend mit. Der vormärzliche Österreicher glaubte ernsthaft nicht an eine tragische Zuspitzung der Gegensätze; so schwer er unter den reaktionären Maßnahmen litt, so sehr sie ihm das Bedürfnis nach geistiger, künstlerischer und moralischer Entfaltung unterbanden, er begnügte sich doch lieber mit einem geringeren Maß von Freiheit, zog vor, die ihm ans Herz gewachsene heimische Kultur in stillen, bescheidenen, erlaubten Formen zu hegen und zu pflegen, als sie den Gefahren auszusetzen, die aus zu heftigen Konflikten der Volkseele mit staatlichen Gewalten leicht entspringen. Und Grillparzer war, wie Scherer wohl zutreffend sagt, „zunächst österreichischer Staatsbürger, dann erst Niederösterreicher und Wiener, dann erst religiös Freisinniger, dann erst ein politisch Freisinniger, dann erst ein Deutscher“. Zu allererst aber, darf man hinzusetzen, war er ein Dichter — der Dichter an sich, der als solcher eben dem Irrtum zuneigt, die Welt der Poesie und gar die des Dramas ließe sich willkürlich als eine gesonderte von der allgemeinen Bewegung aus-

schließen. Er war von einer wahren Angst beseelt, daß keiner der in der Zeit umlaufenden „theoretisch-dogmatischen“ Sätze auf sein Bilden Einfluß gewönne oder sich in seine Diktion verirre; wohl aber strebte er klar und aufrichtig, in seiner Kunst „die Einheit der Natur für das Gemüt herzustellen“. Darin erkannte er die Aufgabe, die die Kunst von der Philosophie unterscheidet, deren Aufgabe es sei, jene Einheit im Geistigen herzustellen. „Die Erklärung der Kunsthöhe aus dem Gesichtspunkte der Evolution ist der ekelhafteste Materialismus“, sagt er selbst; er war demnach durchaus abgeneigt, sein Dichten und gar sein Drama in den Dienst der geistigen Bewegung zu stellen, die sich mit immer größerer Deutlichkeit als Hauptinhalt des Jahrhunderts enthüllte. Von der Anschauung auszugehen, nennt Alfred Klaar Grillparzers besten Vorzug, und daß bei ihm „nicht, wie bei Schiller und Hebbel, der Künstler durch den Philosophen ging, sondern umgekehrt, der Philosoph durch den Künstler“. Das ist richtig; nur kommt bei Grillparzer der Philosoph beträchtlich weniger weit als bei jenen der Künstler auf dem umgekehrten Wege. Grillparzer hat in dieser Hinsicht etwas vom Fluche des Mydas an sich: was er berührt wird Gold, Gold seiner Poesie; aber es stillt den Hunger nicht nach einer tieferen Einsicht in das Wesen der Welt, weil sich die Idee in seinen Dramen nicht kräftig durchsetzt. Diese Beschränkung war zum guten Teil freie Wahl; er war tief unbefriedigt von den metaphysisch zu hochfliegenden dramatischen Versuchen der Zeit und wollte statt „verunglückter Meisterwerke“ lieber „genießbare Kunstprodukte“ schaffen, in denen die Vorzüge des Osterreichers, wie er sie erkannte: Bescheidenheit, statt der nationalliberalen Phrase im übrigen Deutschland, gesunder Menschenverstand, statt der Abstraktion, wahres Gefühl an Stelle des Verstandes zur Geltung kommen sollten. Das ist ihm auch immer gelungen; und über diese stets vorhandenen Werte gießt die Lichtquelle echter Poesie ihre lebenweckenden Strahlen.

„Die sogenannte moralische Ansicht“, bekennt er, „ist der größte Feind der wahren Kunst, da einer der Hauptvorzüge der letzteren gerade darin besteht, daß man durch ihr Medium auch jene Seiten der menschlichen Natur genießen kann, welche das Moralgesetz mit Recht aus dem wirklichen Leben entfernt hält“. In dieser rein humanistischen Sphäre seiner Gedankenwelt empfingen die reifsten und liebenswürdigsten seiner Dramen Leben, Gestalt und Farbe: die verinnerlichte Liebestragödie der Hero in ‚Des Meeres und der Liebe Wellen‘, das 1831 auf dem Burgtheater erschien, leider aber durch falsche Besetzung der Hauptrolle mit der in anderen Aufgaben trefflichen Julie Rettich, damals zu keiner Wirkung gelangte. Ferner das poetische Lustspiel ‚Weh dem, der lügt‘ aus der Mitte der drei-

ziger Jahre und das schon frühzeitig nach Anregungen des Lope de Vega entworfene aber erst in den fünfziger Jahren vollendete Trauerspiel ‚Die Jüdin von Toledo‘. Auch die Fragment gebliebene ‚Esther‘ gehört hierher. Bleiben auch die bei den Werken der ersten Schaffensperiode gefundenen Grenzen von Grillparzers Begabung immer bemerkbar, so geht doch in den genannten Dramen die psychologische Charakteristik, an der in der Ahnfrau, in der Sappho und in der Medea angewandten gemessen, viel tiefer. Auch die freier gewordene Ausdrucksfähigkeit zeigt den Aufstieg des Dichters.

In seiner höchsterlangten Reife erscheint Grillparzer erst in jener dritten Gruppe von Dramen, die man als die österreichisch-nationalen bezeichnen könnte. Von allen Versuchen des Jahrhunderts, eigentliche, das heißt, reale Geschichte poetisch-dramatisch umzuwerten, gebührt den historischen Dramen Grillparzers der Preis. Hier, und nur hier wird er stark; selbst da, wo ihn sonst seine Schwäche besiegt, weil er mit einer wundervollen Ergebenheit sich von dem Geist der Geschichte, der durch die mit Liebe geschauten Charaktere seines Fürstenhauses zu ihm redet, leiten läßt. Hier erkennt er ganz und unumwunden den Charakter als Schicksal und Notwendigkeit und wird Tragiker — sofern die geschichtlichen Tatsachen ihn dazu treiben. Man kann sich hier klar anschließen: „So ganz Patriotismus und so ganz Feind der patriotischen Phrase, so ganz Liebe und so gar nicht Servilität, so ganz Treue und so gar nicht Schmeichelei hat seit Shakespeare kein Dichter ein regierendes Geschlecht auf die Bühne gebracht“. Und doch sind das nur Nebenvorzüge des hier seinen ganzen Reichtum entfaltenden Dichters.

Sein Versuch, einmal im vorwiegend geschichtsphilosophischen Sinne ein Drama auf- und auszubauen, der in der ‚Libussa‘ zu verehren ist, gelang ihm nur halb. Das Werk zerbricht ihm unter der Hand; aber die Bruchstücke sind von edelstem Material und vollendeter Form. Von der Durchführung des zur Tragödie sich aufrollenden Schicksals der sagenhaften Erbin des Slavenreichs, die, aus göttlichem Stamme, dem Prometheus anheimfallen muß, weil sie dem Menschen in Liebe sich vermählt, lockte den Dichter ein auf dem Wege liegendes Märchenlustspielmotiv ab: das Lustspiel von Libussa und Primislaus. Als es ausgespielt, kehrt der Dichter wieder zur Tragödie zurück: aber für den prächtig schönen Schlußakt der von der Erde und der Liebe scheidenden Brunhild-Libussa fehlen die Motive, die in der Haupthandlung fortgesetzt und entwickelt hätten werden müssen; die Überzeugung fehlt von der Notwendigkeit, und so ist es wieder um die Tragödie getan. „Der Geist der Poesie ist zusammengesetzt aus dem Tiefsinn des Philosophen und der Freude des Kindes an bunten Bildern“, be-

kennt Grillparzer einmal: nun, hier in der Libussa hatte das Kind seine bunten Bilder gefunden und die Tragödie darüber vergessen.

Der äußeren Schicksale der Grillparzerischen Dramen ist an anderer Stelle schon gedacht worden; sie waren von einer so boshaften Ungunst, daß, nach dem ganzen Verlauf dieser schlechten Ehe zwischen Poesie und Bühne, in dieser Ungunst beinahe schon die Bestätigung liegt, daß in Grillparzer ein für seine Zeit viel zu vornehmer dichterischer Geist sprach.



XI

Heinrich Laube und Franz Dingelstedt

In zwei außerordentlichen Willensmenschen hat die dramaturgische Begabung des Jahrhunderts einen erschöpfenden Ausdruck gefunden. Freilich liegen die von den beiden angestrebten und erreichten Ziele in extremis und stellen schroffe Gegensätze dar. Wenn als diese beiden Richard Wagner und Heinrich Laube genannt werden, soll darum zunächst nur auf einen gemeinsamen Charakterzug, auf das in ihnen wirkende ungewöhnliche Maß von Energie hingewiesen werden, das sie bei der Verfolgung ihrer künstlerisch-kulturellen Absichten auf der Schaubühne erfolgreich in die Tat umsetzten. Dieses Gemeinsame ist bei den Urhebern starker Wirkungen auf irgend einem Kulturgebiet nie zu verkennen und in einer, wenn auch eingeschränkten Bedeutung immer zur Anerkennung zwingend: es ist die außerordentliche Vitalität in solchen Männern. Sie gibt ihren Schöpfungen das Gepräge von Werten, die für eine mehr oder minder lange Zeitstrecke als vollgültig angesehen werden.

Was durch hundert Jahre nicht hatte gelingen wollen und angesichts der um die Mitte des Jahrhunderts erreichten Entwicklung des Theaters für die Zukunft vollends als bare Unmöglichkeit angesehen werden mußte, das zwang die Genialität und Fähigkeit des künstlerischen Machtmenschen Richard Wagner endlich doch in die Erscheinung. Das Musikdrama im Bayreuther Festspielhaus ist als ein in der gesamten modernen Kulturwelt einzig dastehendes Ereignis zu betrachten, dem in seiner Eigenart bei anderen Nationen nichts ähnliches an die Seite gestellt werden kann. Hier wurde einmal das theatralische Kunstwerk lebendig, wie die Idee, an den größten Mustern der Geschichte sich begeisternd, es vorgezeichnet hatte; die künstlerische Tat, von keinerlei Zugeständnissen an die Trivialität eingeengt und entstellt, vielmehr auf den höchsterreich-

baren Ausdruck von Inhalt und Form — natürlich innerhalb der Grenzen der Subjektivität Wagners — gebracht, ist hier geleistet und damit sogar mehr als das dramaturgische Ideal der deutschen Renaissance, wie es das achtzehnte Jahrhundert aufgestellt hatte, erfüllt worden.

In ganz anderer Weise, auf anderen Wegen und nach einem anderen Ziel hin, setzte Heinrich Laube seine gestraffte Energie ein, das dramaturgische Mustertheater zu schaffen. Ihm kam es darauf an, die anarchisch verzettelten Anläufe zusammenzufassen, eine Schauspielbühne herzustellen, die in Dichtung und Darstellung die vorhandenen Kräfte zur wirksamsten Entfaltung bringen sollte. Zur wirksamsten Entfaltung, das heißt: Laube erachtete von vornherein keineswegs, wie es Wagner in ausgesprochenem Maße getan, eine Entwicklung über das Vorhandene hinaus notwendig; er suchte nur die zerstreut umherliegenden Bausteine, gleich einem tüchtigen Polier, zusammenzubringen, um sie seinem verständigen Aufriß gemäß zu justieren, zuzuhauen und in sorgsamer Arbeit dann mit Winkelmaß, Kelle und Hammer einen festen, dauerhaften Bau damit aufzuführen. Ein Haus, in dem Apollon Musagetes zwar und seine neun Huldinnen vom Parnas sich nie recht wohl fühlen und nie das Frösteln ganz verlernen konnten, in dem aber der Genius des breiten deutschen Lebens und die derbe Muse des Bürgertums sich erfreuen, der wätere gesunde Menschenverstand sein Kunstbedürfnis wohl befriedigen mochte.

Fünf Jahre hatte er sich, wie wir gesehen haben, in Wien für diesen Bau Frist gesetzt; und als das Haus nach dieser Zeit vollendet da stand, war alle Welt darüber einig, daß es jedenfalls den schönsten Luftschlössern vorzuziehen sei, die seit Lessings Tagen von den schwärmerischen Reformatoren entworfen worden waren. Es ließ sich darin wohnen, und die Leute, die in ihm die Tafel der Kunstgenüsse zu bescheiden hatten, beherrschten ihr Metier. Im Werkstattjargon des Theaters heißt es zwar: es werde überall mit Wasser gekocht; aber es bleibt darum doch im Leben wie am Theater ein weiter Spielraum zwischen Küche und Küche, den jenes triviale Wort nicht verwischt. Wasser hat man freilich überall zur Verfügung, aber Zutaten und Zubereitung entscheiden. Und wir wissen ja, was den Menus, die das deutsche Theater bisher geboten hatte, immer gefehlt hatte: sie waren planlos, kunstlos, ungesund, die Speisen bald überpfeffert, bald versäuert oder versalzen. Zu allermeist aber gab es doch nur die bekannte breite Bettelsuppe, bei der man immer ein großes Publikum hat. Laube erst zeigte sich als einen tüchtigen Baumeister und Wirt zugleich und festigte mit außerordentlichem Geschick seinen Ruf, das beste bürgerliche dramatische

Speisehaus in Deutschland errichtet zu haben und zu leiten. Er gab einfache, verdauliche Gerichte mit guten Zutaten und in gewissenhafter Zubereitung. Das war — um nicht länger im schon zu breit getretenen Vergleich zu sprechen — nach dem Tohuwaboju von Virtuositum, Vaudeville-Tanz- und Jongleurdramatik, das dreißig Jahre lang auf den deutschen Brettern geherrscht hatte, eine Wohltat, die den ihr gewordenen Beifall voll verdiente.

Von allen Jungdeutschen hatte sich Heinrich Laube von der romantischen Verfräntelung am fernsten gehalten; seine robuste Empfindung hatte das phantastische Element und den künstlerischen Spieltrieb der Romantik von Haus aus abgelehnt. Diese breite Gesundheit wäre ihm und dem Theater auch nur von Nutzen gewesen, wenn ihm nicht auch die poetische Entfaltung des Psychologischen und des Individuellen, das von Goethe übernommene Erbeil der Romantik, fremd und wesenswidrig gewesen wäre. Wo die Dichtung nach einer dieser Seiten hinneigte, war sie Laube un bequem, galt sie ihm für undramatisch schlechtweg. Der „dramatische Zusammenstoß“ der äußeren Handlung war ihm das wichtigste an der Bühnendichtung. Darauf kommt er in seinen dramaturgischen Testamenten immer wieder zurück; und immer wieder zu der beweglichen Klage: daß im ‚Egmont‘ eigentlich nur die Alba-Szene jene unerläßliche Bedingung erfülle, daß ‚Casso‘ aus dem nämlichen Grunde durchaus undramatisch sei — wie er denn überhaupt Goethe, der „mit seinem Talent dem eigentlichen Theater nie nahe gewesen“ sei, am liebsten bei der Entwicklung der deutschen Bühne ganz aus dem Spiel gesehen hätte. Schält man die nackte Meinung der Laubeschen Dramaturgie aus der immer sehr überredenden Einleitung der Begründungen und Verteidigungen heraus, so wird man keiner Gattung, keinem Dichter gegenüber je einen anderen Standpunkt als den der äußerlichen theatralischen Gerechtigkeit angewendet finden.

Das „Theaterstück“ will Laube zu Ehren bringen — im Guten und im Schlimmen. „Wirksamkeit“ heißt die hellsehende Obermuse, der er Melpomene und Thalia zur Erziehung übergibt, damit diesen phantasiereichen Zöglingen alle anderen nicht zur Sache gehörigen Neigungen und die Lust zu Seitensprüngen ausgetrieben werde. Das Mandat aber zu dieser Erziehung empfängt sie nach dem Willen Laubes ausschließlich vom Publikum. Mit unumwundener Offenheit geht er daran, den verhängnisvollen Dualismus von „Kunst“ und „Theater“ in seinem Hause aus der Welt zu schaffen. Zeigt sich das Tor zu niedrig oder zu schmal, ein altes oder ein neues Kunstwerk in die Halle zu schaffen, es auf die Szene zu stellen, so kommt ihm nicht entfernt der Gedanke, daß man etwa das Tor höher

oder breiter bauen, die Szene entsprechend reicher gestalten könne: das Kunstwerk wird einfach auf das Maß des Baues zugeschnitten. Wie weiland König Prokrustes mit seinen Gästen, verfährt Laube mit den Dramen, die er in seinem Theaterbett beherbergen soll oder will; er schneidet oben oder unten, hüben oder drüben so viel weg, bis das ungefüge Werk in die Form des allgemeinen Geschmacks paßt, bis es richtig im Fokus der Wirkung steht. Und wo es nicht zulängt, nicht genug füllt, wird angefügt und ausgestopft, werden die Glieder gedehnt. Auch tüchtige Chirurgen sollen zuweilen einem Operationswahn verfallen, sich nicht versagen können, zu schneiden, wo die Natur höchst wahrscheinlich sich selber helfen würde. Laube litt an diesem Operationswahn; und dieser wurde so stark in ihm, daß ihm schließlich überhaupt kein Stück, so wie es gewachsen war, brauchbar schien. Wirksamkeit erlangte es erst durch eine Laubesche Kur. Und da er in jeder Hinsicht Schule gemacht hat, wurde auch dieses „Zurechtmachen“ der Stücke ein Hauptgesetz der dramaturgischen Weisheit für die nun kommende Theaterperiode.

Auch als Herrscher am Theater konnte Heinrich Laube den Inhalt seines Lebens füglich nicht verleugnen: er mußte konstitutionell regieren; und daß er's tat, das schaffte ihm in erster Linie seinen außerordentlichen Erfolg. „Ein Theaterdirektor muß wie ein Regent die einstimmige öffentliche Meinung respektieren“, meinte er. Er traf es glücklich, daß er gerade in dem Jahrzehnt der siegreichen bürgerlich-demokratischen Emanzipation in einem nationalen Zentrum, in einer Großstadt dazu, ein Theater umzubilden berufen war; sogar mit dem der Ängstlichkeit abgerungenen Auftrag, dieses Theater zum Ausdruck seiner Zeit zu machen, es in Harmonie mit der Empfindung und dem Geschmack der Majorität zu setzen. Das war bisher immer verfehlt worden. Immer wollten die Reformatoren ein Theater außerhalb der Zeit; wollten heroisch oder tragisch oder romantisch sein, das Gewissen der Menschheit einschläfern oder aufrütteln; — und es handelt sich doch am Theater nur darum, an die Tugend dieses Gewissens zu appellieren, ihm über kleine Schwächen hinwegzuhelfen. Laube erkannte es endlich als leitendes Gesetz, daß kein Theater bestehen kann, „wenn sein Inhalt nicht wesentlich übereinstimmt mit dem Sinne der Zeit“. Doch fügt er einschränkend hinzu, er sei eben so fest davon durchdrungen, „daß die weiteren Gesichtspunkte der Kunst nicht dem eben herrschenden Parteisinn geopfert werden dürfen“. Man wird jedoch gerechterweise betonen müssen, daß er in der Praxis nie versucht hat, diese weiteren Gesichtspunkte gegen den herrschenden Geschmack durchzukämpfen. Gerade die Beispiele, die er von seinem Fechtermut für solche Überzeugung anführt, beweisen das Gegenteil dessen, was er erhärten

will. Laubes dramaturgischer Tapferkeit bestes Teil war immer, ganz im Sinne Gallstoffs, Vorsicht. „Wandlungen des Lebens“, sagt er, „welche erst im Zuge begriffen sind, haben auf der Bühne einen schweren Stand, denn das Publikum spaltet sich in Parteien für das erst werdende“: das war gewiß ganz richtig beobachtet; Laube hat aber dabei immer nur politische Wandlungen im Sinn. Und ist er da dem Widerspruch gegenüber schon nachgiebig und klug lavierend, so ist er leider ganz gleichgültig, wo es sich um künstlerische Wandlungen, um Neuland der Seele, um höhere Entwicklung der Form handelt.

Diese Urteile klingen hart und werden zu erweisen sein; nötig aber sind sie, um eine Legende zu zerstören, die Laube selbst mit einer nicht anders als zudringlich zu nennenden Dialektik geschaffen hat. In seinen Theaterbüchern, die seine drei Theaterleitungen beschreiben, hat er in so frivoler Weise die unbeholfene Ohnmacht seiner dramaturgischen Vorgänger — wie Goethe und Immermann — darzulegen sich bemüht, die Lehre und die Geschichte der praktischen Dramaturgie so eitel an seine Person geknüpft, daß, da tatsächlich diese Bücher Katechismen der modernen Bühnenkunst geworden sind, hier das laute Selbstlob gründlich nachgeprüft werden muß.

Im Stile eines Frankfurter Parlamentsbeschlusses, der ein deutsches Kaisertum proklamiert, gibt Laube das Programm seiner Regenschaft, verkündet er, was das Fundament seines Spielplans bilden soll: „alle Stücke, welche von Lessing an Lebenskraft bewährt hatten auf dem deutschen Theater, von Shakespeare ferner alle, welche die Kompositionskraft wirklicher Stücke besaßen und unter uns noch wirklich Anteil finden können; endlich von den romanischen Völkern die wenigen Werke, welche charakteristische Eigentümlichkeiten für uns sind, wie Phädra z. B., wie Donna Diana und Das Leben, ein Traum; von den modernen Franzosen aber alle diejenigen Konversationsstücke, welche in der Form gut sind und unseren Sitten nicht widersprechen“. Ins praktische Theaterdeutsch übersetzt, heißt dieses Programm eben doch nichts anderes als: alle zuverlässigen Theaterstücke, die meinem Publikum gefallen und — nebenbei — auch Kasse machen.

Unter den Dramen deutscher Klassiker gab es, nach Ansicht Laubes, viele, die sich nicht „bewährt“ hatten, und die er infolgedessen vermied, wo es anging. Bei anderen tat er nicht nur nichts, sie lebendig werden zu lassen, er beraubte sie auch noch der vermittelnden Hilfen, die der Dichter oder die Tradition geschaffen hatten. Zu ‚Egmont‘ gehört uns heute, von einer würdigen Darstellung untrennbar, die Musik Beethovens; für Laube war sie ein die

Theaterwirkung zerstörendes Element, das ihn „belästigte“. Er ist stolz darauf, daß ‚Faust‘ am Burgtheater weitergegeben wurde, „wie es für die Komtessen brauchbar“ ist: in usum delphini. An den zweiten Teil der Weltichtung und damit an die endliche geistige Eroberung des wertvollsten Vermächtnisses des Dichters an sein Volk hat dieser Napoleon des Theaters nie gedacht. Regierte er doch eine Bühne, die sich nicht, wie die von Weimar oder Düsseldorf, an „dilettantische“ Experimente verzetteln durfte, da auf ihre „lebensvolle Tätigkeit“, wie er stolz schreibt, „eine ganze Nation angewiesen ist“. So tolerierte er, um zuerst Goethes Theater zu betrachten, von diesem bühnenungewandten Dichter nur die Dramen, die seit achtzig Jahren jedes Theater selbstverständlich gab: Clavigo, Götz, Egmont und — wenn sich einmal eine geeignete Darstellerin fand — Iphigenie.

Laubes dramaturgische Stellung zu Shakespeare ist unter dem Mittelmaß der Anschauungen, die von dem großen Schöpfer des modernen Dramas jedem Gebildeten jener Zeit geläufig waren. ‚Julius Cäsar‘ hält er für ein unwirksames Stück; „es leidet doch in unserem heutigen Theater und für unseren heutigen Geschmack an manchem Übel“. Wenn es trotzdem in Wien eine der ersten Regietaten Laubes war und einen starken Erfolg beim Publikum hatte, so konnte nach Laubes Logik natürlich nur die dramaturgische Beihilfe, die er dem Briten gewährt hatte, das Unerwartete — eigentlich Unerlaubte — zuwege gebracht haben. Auch ‚Richard III.‘ wurde erst durch die Zutaten des Laubeschen Genius theatermöglich: „Glücklicherweise hatte ich in der Einrichtung dafür gesorgt, und zwar mit unerbittlicher Beseitigung jedes müßigen Worts dafür gesorgt, daß der moralische Rückschlag, das eintretende Unglück Richards, auf dem Fuße folgte. Dadurch geschah dem ausbrechenden Sturm Einhalt“. Laube meint das kaum in einer anderen Tragödie zu einer so schneidend scharfen Spitze getriebene Moment der Umkehr, das eintritt, als Richard eben triumphierend auf seine Blutbahn Rückschau hält:

„Den Sohn des Clarence hab ich eingesperrt,
Die Tochter in geringem Stand verehlicht;
Im Schoß des Abraham ruhn Eduards Söhne,
Und Anna sagte gute Nacht der Welt.
Nun weiß ich, der Bretagner Richmond trachtet
Nach meiner jungen Nicht', Elisabeth,
Und blickt, stolz auf dies Band, zur Kron' empor;
Drum will ich zu ihr, als ein muntreter Greier.“ (IV, 3.)

Also hier, meint Laube, hätte der Sturm des Unwillens im Publikum losbrechen müssen, wenn nicht er dafür gesorgt hätte, daß der

moralische Rückschlag „sofort“ eintrete. Wieso brauchte Laube dafür zu sorgen, fragen wir erstaunt; denn unmittelbar nach der angeführten Rede Glosters läßt Shakespeare den Catesby als den ersten Unglücksboten auftreten, wieder mittelbar darauf, als Richard zu den Waffen eilt, erwartet ihn schon in der nächsten Szene das unheimliche Parzentrío der ihn um Gatten- und Kindermord anklagenden Frauen; und ehe er noch wieder Atem schöpft, bringt Stanley die Schreckensbotschaft, daß Richmond auf der See. Kataraktartig prasseln dann die Nachrichten von Abfall und Verrat weiter auf Gloster nieder: die wilde Jagd der Erinnyen braust grauenerregend über die Szene. Was hätte Laube ihr an Schrecken hinzufügen können? Aber er kann sich gar nicht darüber beruhigen, daß in diesem Drama die Hoffnung fehle, dem Bösewicht den Widerstand erstehen und ihn die Strafe ereilen zu sehen; daß es ein Kunstwerk nicht vertrage, nur Schatten und kein Licht darzubieten; daß es nicht genüge, wenn der mörderische Kronräuber am Ende erschlagen werde. Laube will dies „kommen sehen“; dieses Kommensehen ist für ihn die Lozung zur Teilnahme: „ohne diese Zutat ist das Bühnenstück für uns wüst und unerquicklich und kein Kunstwerk“. Eine banalere Dramaturgie, das wird zugegeben werden müssen, ist kaum auszudenken.

Den Romeo Shakespeares gelegentlich auch einmal von einem Weib gespielt zu sehen, würde ihm, meint Laube, nicht unsympathisch sein, denn „Romeo ist nicht der Typus, sondern nur die Idee eines Liebhabers“; „es fehlt der Figur das Knochengerüst, sie hat zuviel bloße Gallert“. Im ‚Kaufmann von Venedig‘ hängt er den letzten Akt als Szene an den vierten, an den Gerichtsakt, an. Die poetische Welt des Shakespeare-Lustspiels existiert für ihn nicht; wenn nur der dramatische Zusammenstoß mit allem Effekt erfolgt: darum weg mit den aufhaltenden poetischen und lyrischen Schwänzen des Dramas. Im Laube-Deutsch hieß das: „ein Stück auf seinen kürzesten Ausdruck bringen“. Einmal konnte er sich auch ein Verdienst um Shakespeare ins Guthaben schreiben: endlich, 1851, durfte ‚König Lear‘ auch in Wien sterben; wir wissen schon, daß, den gemütsweichen Donau-Phäaken und dem Respekt vor den Kronenträgern zuliebe, der wahnsinnige König am Burgtheater am Leben bleiben mußte. Jedoch auch Cordelia sterben zu lassen, brachte Laube nicht übers Herz, — da sie ja keine „Schuld“ auf sich geladen habe. Gegen die ‚Historien‘ des Briten hatte er einen tiefen Widerwillen; sie schienen ihm so gar nicht als Theaterstücke; und die „Berufung auf Literaturgeschichte hilft da nichts; man will Leben, das sich selbst erklärt und hinreichend anzieht“. Die Falstaff-Szenen theatralisch auszubeuten, wurden, wie früher schon öfter geschehen,

die beiden Teile des ‚König Heinrich IV.‘ in ein Stück zusammengezogen gegeben. ‚König Richard II.‘ mißfiel den Wienern und wurde darum von Laube leichtthin wieder beiseite gestellt; ebenso ‚Antonius und Kleopatra‘ und ‚König Johann‘. Das Zustandekommen des österreichischen Konkordats, meint Laube, habe das letztgenannte Drama zu Fall gebracht. Als König Johann aber, 1868, ein Jahr nach Laubes Rücktritt, wieder in den Spielplan aufgenommen wird und nun einen großen Erfolg hat, kann sich das Laube nicht anders als durch einen rapiden Verfall des guten Geschmacks erklären. Er resümiert wirklich so: ein einziges Jahr fehlt dem Burgtheater seine — Laubes — Leitung, und „die Unklarheit ist eingetreten, das Publikum erscheint inkompetent“. In ganz Deutschland wird der ‚Sommernachtstraum‘ mit Mendelssohns Musik ein populäres Schauspiel und rettet der Bühne ein ewigfrisches Stück Poesie; Laube aber findet, daß es in Wien nie den vollen Zug eines beliebten Theaterstücks erreichte und eifert gegen diese Mischmaschstücke, die Musik und Dekorationswesen brauchen, um überhaupt zu bestehen.

Einen ganz besonderen Wert legte er auf den dritten Punkt seines Programms, auf die Pflege des modernen französischen Dramas. Hier ist er in der Zeit seines Wirkens am nachhaltigsten angegriffen worden und zwar um so heftiger, je mehr diese neue nationalistische Note: über den Verfall des deutschen Theaters zu klagen, weil die Franzosen auf ihm die Herrschaft hätten, beliebt wurde. Laube fühlte sich dadurch nur um so mehr als Held und Märtyrer der guten Sache. Doch war es auch um dieses Helden- und Märtyrertum dürftig bestellt und der anrühige Ruhm wohlfeil erworben. Jungdeutschland hatte sich immer etwas darauf zugute gehalten, daß es die Hand am Puls des Pariser Leben habe, daß es scharfsichtig beobachte, wie dort die Umbildung der europäischen Gesellschaft vor sich gehe. Laube voran war der Entwicklung der Dinge mit Aufmerksamkeit gefolgt und hatte sich gern von den französischen Dramatikern anregen lassen. Sein ‚Monaldeschi‘ ist noch ein Stiefkind der Muse Viktor Hugos; später folgte er den Dramatikern, die die Hugolatrie bekämpften und, zwischen 1840 und 1850, die Kritik der modernen Gesellschaft neben einer wieder strafferen Architektur im Drama anstrebten. Das war ganz im Sinne Laubes; und Augier wäre sein natürlicher Partisan gewesen. Da aber kommt bei Laube das Eselsohr unter der umgehängten Löwenhaut zum Vorschein: es gehörte wirklich wenig Kühnheit dazu, zum ersten Sturm gegen die vorurteilsvolle Gesellschaft Wiens des konzilianten Sandeau ‚Mademoiselle de Seiglière‘ auszuwählen. Zumal Laube selbst hier noch vorsichtig genug war, den Schluß des Stücks dem

weicheren Gemütsbedürfnis seines Publikums entsprechend zu fälschen.

Die Wiener aber wollten unerhörterweise auch von dem so besonnen, so romantisch zurechtgestutzten Theaterpüppchen nichts wissen. Der erste Versuch mit den „modernen Franzosen“ gab eine Niederlage. Nun mußte Laube doch wohl die Löwenklaue zeigen und den gefestigten Mut eines zielbewußten Dramaturgen: „ich setzte jahrelang die Wiederholungen fort vor schwachbesetztem Hause. Nach fünf Jahren etwa, da das Stück hartnädig wiederkam, sammelte sich allmählich ein Publikum für dasselbe und erst nach zehn Jahren hatte es die Scharte des ersten Abends ausgeweht“. Laube hat offenbar, auch später noch, gar kein Gefühl für die unfreiwillige Komik in dieser Selbstverherrlichung seines Verhaltens, sonst hätte er es nicht in dieser Form der Radotage geschichtlich festgelegt. Wie das ‚Fräulein von Seiglière‘ wurde auch die ‚Lady Tartuffe‘ der Madame de Girardin durchgedrückt. Dann folgte ‚Le gendre de M. Poirier‘ von Augier und Sandeau als ‚Birnbaum und Sohn‘ in Laubes Übersetzung und Bearbeitung. Die Hauptschlacht aber sollte er mit Scribes ‚Seenhänden‘ zu schlagen haben. Wunderlicherweise hatte dieses zahme Stück in Paris einen kleinen Theaterstandal veranlaßt: Scribe, der alte Taschenspieler der Szene, hatte da auch plötzlich sein soziales Gewissen entdeckt und die märchenhafte Posse der zur Nähterin umgewandelten Herzogin als Opfergabe für den Befreiungskrieg der Gesellschaft dargebracht. Daß die Pariser sich das von Scribe nicht weismachen lassen wollten, war eigentlich der ganze Anlaß ihres Unwillens gewesen. Für Laube aber waren diese Seenhände, mit Hamlet zu reden, der große Gegenstand, um den es sich zu regen lohnte; hier stand für den Wiener Dramaturgen die ganze Ehre des Theaters auf dem Spiel. Auch dem österreichischen Adel mußte gezeigt werden, daß ehrliche Arbeit der Hände den Menschen nicht im Rang heruntersetzt, daß wahrhaftige Vornehmheit zu stolz ist, von den Almosen hochmütiger Verwandten zu vegetieren. Freilich, eine Herzogin, wie in Paris, durfte es in Wien nicht sein; das wagte selbst Laubes Demokratenmut nicht. Er machte aus der Herzogin Helene also ein einfaches adeliges Fräulein und durch diese dramaturgische Heldentat gestaltete sich die Aufführung der Seenhände, im Jahre 1859, zu einem Sieg des französischen „Reformdramas“ auf der deutschen Bühne. Nun warf Laube sich in die Pose des Siegers: mit dem Fräulein von Seiglière und den Seenhänden hatte er seiner Meinung nach dem deutschen Theater endlich das freie Drama erkämpft.

Und wirklich war man damals und später so töricht, Laube darum heftig anzufeinden, ihm den Nimbus geradezu aufzudrängen,

er habe für das Thesenstück der Franzosen, das man in Deutschland gemeinhin Sittenstück nannte — womit man „Unsittenstück“ sagen wollte — die Bahn gebrochen. Zu einer ‚Kameliendame‘, zu ‚Demi-monde‘, zu ‚Olympias Hochzeit‘ oder zur ‚Abenteurerin‘ hat Laube keineswegs den Mut gehabt. Am weitesten ging er in dieser Richtung noch, als er, 1862, ‚Les Effrontés‘ von Augier unter dem unbeholfenen Titel ‚Die öffentliche Meinung‘ aufführte und, 1865, desselben Dichters ‚Le Fils de Giboyer‘ unter dem glücklicher gewählten ‚Der Pelikan‘. Beide, wie auch die weitergenannten Stücke, in eigener Übersetzung und Bearbeitung. Erst die Muse Sardous aber gewann Laubes Herz ganz, das so gewissenhaft im Schlage mit dem des Publikums Takt hielt: ‚Die guten Freunde‘ (Nos Intimes), ‚Der letzte Brief‘ (Pattes de mouche), ‚Die Hagestolzen‘ (Les vieux Garçons), ‚Die Familie nach der Mode‘ (Famille Benoiton); dazu die rührsamten Dramen Feuilletts ‚Der verarmte Edelmann‘ und ‚Vornehme Ehe‘ (La Tentation), allenfalls noch ‚Vater und Sohn‘ vom jüngeren Dumas (Le Père prodigue) — damit ist das Gebiet bezeichnet, das Laube dem Burgtheater und der deutschen Bühne von den Franzosen eroberte. War dieser dramaturgische Feldzug also eigentlich ein Froschmäusekrieg, so hatte er nach einer anderen Seite hin allerdings unleugbare Bedeutung: die technische Reife dieser französischen Stücke bot Laube willkommenen Anlaß, seine Schauspieler zu einem präzisen und lebendigen Stil des Zusammenspiels der hier vorausgesetzt war, anzuhalten. Und hierin findet seine Neigung zu den Franzosen in der Tat ihre Rechtfertigung.

Doch bleiben wir vorerst noch bei der literarischen Dramaturgie. Wenn die um das Junge Deutschland herum und im vormärzlichen liberalen Lager groß gewordenen Dramatiker mit dem Antritt der Bühnenherrschaft Laubes ihre Stunde gekommen wähnten, so erlebten sie bald eine große, wenn zumeist auch gerechtfertigte Enttäuschung. Der Burgtheaterdirektor war scharfsichtig genug und auch gerecht genug, das, was er von einem Shakespeare, Goethe oder Kleist als Bühnenhinderlich ausschaltete, auch modernem Dichterüberschwang nicht unbesehen zuzubilligen. Er bestand auch da auf seinem Schein: es muß ein „Theaterstück“ sein. Darum war ihm Otto Ludwig eben so sympathisch, wie Hebbel ihm unausstehlich blieb. Man darf die Äußerungen großer Empfindlichkeit bei Hebbel über die durch Laube erfahrene Zurücksetzung in einer nach Objektivität strebenden Darstellung freilich nur vorsichtig verwerten, weil zwischen beiden Männern zu der künstlerischen Antipodenschaft noch ein persönliches Moment kam. Hebbel macht in seinen Briefen und Tagebüchern kein Hehl daraus, daß er sich für einen besseren Anwärter auf den Posten eines Burgtheaterdirektors gehalten habe

und erspart Laube den Vorwurf nicht, es sei die Angst vor diesem Anspruch gewesen, die ihn, Laube, Hebbels Erfolge, wo es nur immer möglich gewesen sei, habe unterdrücken lassen. Laube tut dieses Umstands in seinen dramaturgischen Schriften nie Erwähnung. Um so rückhaltsloser — und diese Sorsichheit des Urteil ist ja so kennzeichnend für unsern Bühnendiktator — bekennt er sein künstlerisches Verhältnis zu Hebbel: „Es war ein Akt der Selbstverleugnung und der Billigkeit, indem ich ein Stück von Hebbel in Szene setzte. Ich habe weder damals, noch früher oder später Hebbel für einen Theaterdichter gehalten“. Sein schon erwähntes Urteil über ‚Maria Magdalena‘ ergänzte er durch folgendes Bekenntnis: „wir gingen von dannen, wie von einer Hinrichtung. Das zweite Haus war so erschreckend leer gewesen, daß man mit Schrot hätte in den Saal schießen können, ohne jemand zu treffen“. Er habe ‚Judith‘ aber in Wien, trotz stets schwacher Häuser, nicht aufgegeben, bis ihn seine Behörde darum gescholten habe. Auch ‚Maria Magdalena‘ hielt diese Behörde für einen „Greuel“; und „so fand ich in mir selbst keine Veranlassung, gegen eine uneinnehmbare Festung zu stürmen“. Er meint, daß Hebbels Stücke überhaupt „aus einem tiefen Grund der Szene fremd sind, daß er (Hebbel) gar keine plastische Phantasie besitzt, daß er beim Empfangen und Niederschreiben dieser Stücke den Vorgang in diesen Stücken gar nicht gesehen hat in seiner Einbildungskraft“; sie scheinen ihm „zusammengedacht, von einem begabten dichtenden Denker niedergeschrieben, nicht aber von einem Dichter, der ein Künstler ist . . . daß er von der Schönheit nur mitunter vereinzelte Strahlen gefunden, daß er aber im ganzen von der Schönheit verlassen war . . . daß man den letzten und höchsten Schmuß der Poesie vergeblich in ihm sucht: das Wohltuende, Ver söhnende, das Tröstende, das Erhebende“. Bei diesen Urteilen ging Laube nicht etwa die Kenntnis des ‚Gyges‘, der ‚Nibelungen‘ und des ‚Demetrius‘ ab; er überschaut das ganze Werk Hebbels, aber er findet auch in den Stücken der zweiten Periode den „Glanz eines Theaterstücks nur in kleinen Partien“. „Welch ein Publikum“, ruft er angesichts der Nibelungen, „kann dies Sagengemisch verstehen! Und wie kann Unverstandenes auf der Szene wirken!“ Erst der große Beifall, den maßgebende Kritiker den Nibelungen zollten, erst Dingelstedts Vorgehen, der der Dichtung in Weimar einen glänzenden Erfolg bereitete, bestimmte Laube, das schlechte Theaterstück am 19. Februar 1863 auf das Burgtheater zu bringen.

Seiner Art getreu, setzte Laube die erfahrene große Wirkung der Nibelungen wieder auf sein dramaturgisches Konto: er habe den ungefügigen letzten Akt von Kriemhilds Rache — der aber doch in Weimar schon bezwungen worden war — erst bühnenmöglich ge-

macht. Trotz des Erfolgs zeigte Laube hier nun nichts von jenem konsequenten Eifer, einen dramatischen Wert, der der Bühne zu gefallen, auszumünzen: was einem Gräulein von Seiglière und der Lady Tartuffe recht war, das war einer Dichtung, wie die Nibelungen, durchaus nicht billig. Die Vorstellungen wurden hintangehalten und als infolge davon der Besuch sich nicht auf einer „ausgezeichneten Höhe“ hielt und „das bürgerliche Publikum ausblieb“, war Laube schnell bei der Hand, das Drama aufzugeben und Hebbels Abfall — der guten Erinnerung an Raupachs ‚Nibelungenhort‘ zuzuschreiben: „dieser (Raupachs) Nibelungenhort hatte das große Publikum gehabt durch seine ersten drei Akte und besonders durch die Szenen zwischen Siegfried und Kriemhilde, Liebeszenen, welche mit unzweifelhaft starkem theatralischen Talent behandelt sind und welche eine allgemeine günstige Wirkung gemacht hatten“. Den Dank an Raupach trug er dann durch eine Neueinstudierung der ‚Schleichhändler‘ ab. Wenn man schon ernst auf den Brettern des Burgtheaters sein wollte, so mochten Mosenthals Melodramen, wie ‚Deborah‘, ‚Ein deutsches Dichterleben‘ (worin Bürger und Molly die Helden abgeben), ‚Die deutschen Komödianten‘, als Zeugnisse reifer Dichtergröße den Platz ausfüllen, den Goethe, Kleist, Hebbel mit so unzulänglichen Darbietungen beanspruchten, die außerdem immer ohne dauernden Kassenerfolg blieben.

Der tiefgrollende Hebbel selbst stellt jedoch Laube das Zeugnis aus, daß dieser sich mit den Nibelungen auf den Proben die denkbarste Mühe gegeben und manche Änderung getroffen habe, die er, Hebbel, nicht nur aus Höflichkeit gebilligt hätte: die Schauspieler hätten Ursache gehabt, Laube für seine Winke dankbar zu sein. „Ich habe jetzt den Schlüssel zu seiner Natur“; sagt Hebbel abschließend, „der Theaterdirektor verwertet den Poeten.“ In diesen Worten liegt die gerechteste Anerkennung von Laubes eigentlichem Verdienst: sein nie zu ästhetischer und poetischer Freiheit gelangendes gestalten des Talent leistete durch das Medium der Schauspielkunst wirklich Wertvolles. Was er für die Erweiterung des poetischen, des literarischen Geschmacks getan hat, ist herzlich wenig: hier bog er, wie gezeigt wurde, den Nacken immer willig unter das Joch des bildungsbaren Publikums geschmacks. Nur dieser war ihm Gesetz; und in Wort und Schrift gab er deutlich zu verstehen, daß die ideale Forderung: eine nationale Schaubühne nach künstlerischen Normen aufzurichten, vor dem Anspruch der Zeit liquidieren müsse. Von dieser Einsicht durchdrungen, räumte er energisch und erfolgreich alle schwankenden Halbheiten der seitherigen Theaterwirtschaft beiseite. Eine athenische Kultur war für die deutsche Bühne eine Illusion: spartanischer Rationalismus war ihr einstweilen gewiß ein besserer

Zuchtmeister. Und so mag Laube den Ruhm, ein Lyfurg des modernen Theaters geworden zu sein, der durch Jahrzehnte unangetastet blieb, mit Recht genießen. Sicherlich hätte auch das Burgtheater noch weniger als irgendein anderes deutsches Hoftheater eine weitergehende Reform vertragen. In Wien war das Koteriewesen im Publikum mit dem Machtdünkel der Schauspieler längst zu einer nicht mehr zu brechenden Macht verbunden, gegen die ein dramaturgischer Idealist sicherlich unterlegen wäre. Gegen dieses „Theatergewissen“ der öffentlichen Meinung hätte ein universellerer Standpunkt der Leitung nichts ausrichten können. Kompromisse und dilatorisches Verfahren — darauf war dort am Ende jeder Theaterdirektor, wenn er, wie Laube, vor allem sich selbst durchsetzen wollte — angewiesen. Darin war Laube dem großen Schröder, auf den er so gern sich berief, von dessen Berufstüchtigkeit er sich auch viel erworben hatte, so unähnlich wie nur möglich. Schröder war es wirklich darum zu tun, das — von ihm — als gut Erkannte auch gegen den Geschmaç der Menge durchzusetzen.

Recht ergöhlich schildert Laube, welchen Kampf er gegen eine „schwarze Liste“ seines Intendanten zu führen hatte, auf der alle unliebsamen Stücke mit Kreuzen versehen waren, und wie es ihm gelungen sei, wenigstens einige dieser mit dem Begräbniszeichen versehenen Werke zu retten. Als er im Jahre 1850 endlich ‚Die Räuber‘ auf das Burgtheater brachte, erhob ein Mitglied seiner vorgesetzten Behörde Bedenken, „daß junge Leute in Mähren oder Böhmen dadurch veranlaßt werden könnten, auch heutigentags in die böhmischen Wälder zu ziehen und eine Räuberbande zu bilden“. Er erhielt Drohbriefe, als er in seinem Lustspiel ‚Kofoko‘ den Abbé und in ‚Wallensteins Lager‘ den Kapuziner auf die Szene gebracht hatte; und die Schauspieler des Burgtheaters, die sich seit altersher als gehorsame Diener der obersten Behörde und der öffentlichen Meinung bewährt hatten, boten ihm in solchen Schwierigkeiten keine Stütze. Sie lehnten zum Beispiel von vornherein ab, in einer dramaturgischen Begutachtungskommission mitzuwirken, und Laube versichert, daß niemand vom älteren Personal des Theaters ihm zugestimmt habe, als er für Freytags ‚Journalisten‘, als für ein wertvolles Stück, das guten Erfolg haben müsse, eingetreten sei. Im selben Maße, als dann die Errungenschaften des Revolutionsjahres wieder rückwärts geregelt wurden, verlor darum Laube auch auf seinem eigensten Gebiete, dem des politischen Tendenzdramas, Terrain. Im Jahre 1859, während der Kämpfe um das Konkordat, gab es, gelegentlich der Aufführung von ‚Montrose‘, noch einmal eine heftige Theaterdemonstration, die ihm verderblich werden sollte. Bei den Worten:

„Ein Grundgesetz dagegen, das den Glauben
 „Zum Richter macht in weltlichem Verhältnis,
 „Werd' ich bekämpfen bis an meinen Tod.
 Gebt Gott, was Gottes, doch dem Kaiser, was
 Des Kaisers —“

sprang man lärmend von den Sitzen unter den wütenden Rufen: Konfordat! Konfordat! Trotzdem drang Schritt für Schritt der reaktionäre Geist vor, und unter der Intendanz des Oberstkämmerers Fürst Auersperg begann Laubes Stern zu sinken. Auerspergs Nachfolger, der Oberhofmeister Fürst Konstantin von Hohenlohe, wollte mit dem Demokraten Laube überhaupt nichts mehr zu tun haben. Es sollte eine Zwischeninstanz, also eine eigentliche Theaterintendanz, eingerichtet werden. Das widersprach den Laube gegebenen Vollmachten; darum sah der Burgtheaterdirektor in dieser Absicht auch das Zeichen zum Rückzug: 1867 trat er in Pension. „Es mußte ein Ende gemacht werden damit, daß der artistische Direktor das Burgtheater zu liberalen politischen Stücken mißbrauchte, wie ‚Statthalter von Bengalen‘ und ‚Aus der Gesellschaft‘“, soll berichtet Laube, Fürst Hohenlohe einer Mittelsperson gesagt haben.

Die beiden anderen Direktionsperioden Laubes standen von vornherein unter dem Gestirn des Unheils. In Leipzig, wo er im Februar 1869 das Stadttheater übernahm, stieß sein autokratischer Wille mit der dünkeln Theaterkommission des Magistrats sofort hart zusammen. Rudolf Gottschall, ehemals mit Laube in Reih und Glied der liberalen Streiter, befehdete ihn in dem mächtigen ‚Leipziger Tageblatt‘ mit der ganzen Bitterkeit eines durch den Theaterdirektor Laube zurückgesetzten Dramatikers. Die Schauspieler, denen er in Alexander Strafosch einen als überflüssigen Korporal empfundenen „Vortragsmeister“ vorgesezt hatte, revoltierten, und ein häßlicher Theaterskandal setzte dem Wirken des noch Schaffensdurstigen in Leipzig ein jähes Ende.

Mit großem Anlauf betrieb Laube hierauf die Gründung des Wiener Stadttheaters. Eine Bühne in der Theater-Großstadt Wien zu schaffen, die, durch keine Rücksichten nach oben hin eingeschränkt, sich frei auf das Bedürfnis des gebildeten Bürgerstands und auf dessen wachsende Wohlhabenheit stützen und so sich selbst erhalten konnte, dünkte ihm die würdige Krönung seiner dramaturgischen Laufbahn. Wien schien groß genug geworden zu sein, um zwei ernsthafte Schauspielbühnen unterhalten zu können; und fest vertraute er auf seine Geldherrntüchtigkeit. Unglücklicherweise aber brach kaum ein Jahr nach der Eröffnung des Stadttheaters der Wirtschaftskrach von 1873 herein, von dem sich Wien nur langsam wieder erholen sollte. Die Zeit von 1873 bis 1879 am Stadttheater stellte

schlimme Kampffahre dar. Laube erfuhr nun alle Bitternisse der Abhängigkeit von einer Publikumsmajorität, der er vordem so entschieden das Wort geredet hatte, und am abschreckendsten machte sie sich ihm und dem Theater in dem Direktionsauschuß der Gründer verkörpert fühlbar. Eine wilde Jagd brach los nach zugkräftigen Stücken, nach dem Publikum genehmen Schauspielern, und riß den zähen Direktor, jeden Widerstand brechend, mit sich fort. In jeder Woche mußte ein neues Stück geliefert werden, und oft war auch Laube, dem verzweifelnden Gloster ähnlich, bereit, das Königreich seiner dramaturgischen Weisheit für ein „Theaterstück“, das ihn hätte retten können, hinzugeben. Die mißachtetsten Phantasten wurden nun zu Hilfe gerufen; sogar die ‚Antigone‘ des Sophokles kam jetzt zu Ehren und Racines ‚Athalie‘. Jene brachte es gar auf siebenundzwanzig, diese immerhin auf zwölf Vorstellungen. Und doch hatte Laube nur drei Jahre vorher, rückblickend auf seine Erfahrungen in Leipzig, im ‚Norddeutschen Theater‘ diese einst in Berlin gemachten Experimente grimmig gescholten: nur die geistige Störung Friedrich Wilhelms IV. hatte ihm die Verirrung, solche toten Götter wieder auszugraben, verständlich machen können. Die Not endlich machte Laube nun auch den Franzosen gegenüber mutig: ‚Die Kameliendame‘, ‚Demimonde‘, ‚Ferreol‘, ‚Die Sourdambault‘, ‚Der natürliche Sohn‘ hielten jetzt die Führung. Auch die Klassiker jeder Observanz und Shakespeare wurden herangeholt. Es ist ein buntestes Quodlibet, dieses Laube-Repertoire des Stadttheaters; und nur eine erstaunliche Arbeitskraft konnte in solchem Tempo, von Niederlagen zu Siegen und wieder von Siegen zu Niederlagen schreitend, diese Masse bewältigen. Aus dem Wust von Eintagswerken aber heben sich doch einige Spitzen von erfreulicher Bedeutung: Wilbrandts Kulturkampf-drama ‚Graf Hammerstein‘ und Anzengrubers ‚Pfarrer von Kirchfeld‘, Björnsons ‚Fallissement‘ und Ibsens ‚Stützen der Gesellschaft‘ kamen als Zeichen einer neuen Zeit; aber auch Lindau trat mit vierzig Aufführungen seiner ‚Maria und Magdalena‘ in den Kreis der modernen Dramatiker. Trotzdem fraß die wirtschaftliche Not weiter. Laube trat zurück und blieb an fünf Jahre untätig. Er wartete auf seine Stunde, die doch noch einmal wiederkommen würde. Als jedoch das Institut sich endlich, dank der steigenden wirtschaftlichen Konjunktur, wieder zu befestigen schien, brannte, am 16. Mai 1884, das Theater an der Seilerstätte nieder. Dem Alten blieb nichts mehr zu tun, als über seinen dritten Theaterfeldzug, der ihm Krone und Leben kostete, abermals ein Buch zu schreiben, denn nur zehn Wochen nach dem Theaterbrand brachte der Tod den Nimmerruhenden zur Ruhe.

Dreißig Jahre hat Laube an weithin sichtbarer Stelle der theatra-

liſchen Kultur in Deutſchland Geſtalt und Farbe gegeben. Und wirklicher Förderer war er als Erzieher der Schauſpielkunſt ſeiner und der nachfolgenden Generation. Natürlich konnte er auch hier nicht über die Grenzen ſeiner Natur hinweg; aber innerhalb derſelben hat er doch mehr erreicht als fünfzig Jahre vor ihm irgendein anderer deutſcher Bühnenmann. Er erfaßte dieſe Aufgabe des Theaterleiters zunächſt doch wieder einmal mit dem nötigen Ernſt und griff die vernünftigſte Tradition der Schröder und Iffland wieder auf: „Ein Theater — das erkannte ich in den erſten Wochen — iſt heutigentags nicht mehr vom Bureau zu dirigieren, die wichtigſte Arbeit der Direktion muß auf der Szene geleistet werden.“ Unter der Anarchie, die, ſeit 1815 etwa bis zu Laubes Antritt, am Burgtheater und an den deutſchen Bühnen geherrscht hatte, war nachgerade jeder feſte Stil verſchlüchtigt. Die Schrödersche Schule hatte an der Goetheschen abgefärbt; und umgekehrt. Die Regiſſeure waren nie etwas anderes als Routiniere geweſen, ohne Können und ohne Einfluß; die Dramaturgen hatten faſt alle verſagt: die Schauſpielkunſt — das kurze Intermezzo Immermanns und Schreyvogels verſtändige Bemühungen abgerechnet — war fünfunddreißig Jahre lang ſo gut wie führerlos geweſen. Wer in dieſe anarchiſche Zerrüttung wieder ein Geſetz brachte — und wenn es auch kein rein künſtleriſches war —, erwies ſich als Retter dieſer Kunſt. Und das iſt das, trotz aller Einſchränkungen, die hier gezogen werden mußten, unleugbare Verdienſt, das Laube ſich um das deutſche Theater erworben hat.

Wenn ſeine Abneigung gegen die formalistiſche Schule Goethes auch gehäſſig und übertrieben ſcheint, ſo wird er doch nicht ganz unrecht gehabt haben, wenn er meinte: „es wurde gleichſam im Bogen geſchoſſen! und der Gedanke kam immer nur auf ſchönem Umwege zum Zuhörer“, denn man kann ſich vergegenwärtigen, daß, ſeit der Schwulſt des Schickſalsdramas und der ſentimental-romantiſchen Dichtung den Stil des höheren Dramas beeinflusst hatte, von der edlen Einfachheit der klaſſiſchen Schule wenig mehr übrig geblieben ſein mochte. Anderſeits war durch den überhandnehmenden Geſchmack für das Vaudeville auch der Konverſationston verloren gegangen; die komödiantiſche Willkür, die Sucht nach Nuancen hatten alle Präzision untergraben. Die Straffheit und Einheit der Kompoſition, die gerade Linie der dramatiſchen Wirkung, das ſachgemäße Verhältnis des Einzelnen zum Ganzen wiederherzuſtellen, war Laubes zunächſt ins Auge gefaßte Fürſorge. Er ſuchte dieſem Ziel durch Wiedereinführung gründlicher Leſeproben nahezuſommen. Hier ſchon begann die doppelte Arbeit: das Weſentliche herauszuſchälen und zu verſtärken, das Nebensächliche unterzuordnen und zu beſchneiden. Da er immer nur das Theaterſtück im Auge hatte,

konnte es dabei nicht ausbleiben, daß mit allem überflüssigen Ornamentalen auch manches an koloristischer und lyrischer Stimmung von vornherein geopfert wurde. Geradeaus — nicht im Bogen! war nun einmal sein Schlagwort. Nach demselben Grundsatz verfuhr er dann auch bei den Arrangierproben. Auch hier wurde zunächst nur das Gerüst der Handlung aufgebaut und justiert, damit der Schauspieler die theatralische Situation als Grundlage für die Ausarbeitung der Rolle gewinne. Ging es irgend an, so ließ Laube dann einige Tage bis zu den weiteren Proben verstreichen; nun sollten das Schema der Handlung in natürlichen Fluß gebracht, die Figuren in lebendige Charaktere umgewandelt, das Knochengelüst sollte mit Fleisch umkleidet und der organische Blutlauf erweckt werden. Eine solche Art zu arbeiten, unter stetiger Mitwirkung des dramaturgischen Leiters als Regisseur, erzielte mit Sicherheit immer die möglichste theatralische Wirkung. Was Laube, seiner trockenen, nüchternen Natur gemäß, so zustande brachte, war vielleicht im poetischen Sinne oft hart und reizlos, aber im technischen Sinne doch von der möglichsten Richtigkeit wie ein unerbittlich mit derben Strichen korrigierter Akt des Zeichners. Es „saß“, wie Laube zu sagen pflegte, und brachte das Drama „auf seinen kürzesten und schärfsten Ausdruck“.

Kam das klassische, das ältere Drama dieser Art zu bilden, entgegen, so schätzte Laube es; genehmer aber waren ihm für diesen erzieherischen Zweck die modernen Werke. Auf dem Umweg erst über diese wollte er dann wieder zu einem Stil für das klassische Drama kommen. So hatte auch Schröder gearbeitet: aus dem englischen Prosadrama hatte er Shakespeare rekonstruiert. „Ein Theater hat die größte Macht darin, daß es die Gegenwart ansprechend darstellt“, meinte Laube „dadurch nötigt es seine Schauspieler zur Wahrheit und sein Publikum zur Würdigung wahrhaftigen Spiels.“ Daraus erklärt sich zur Genüge schon seine Vorliebe für die modernen Franzosen, die beide geforderten Vorzüge, Lebendigkeit und Straffheit der Komposition, gewöhnlich vereinigten, während die deutsche Produktion noch immer zerfahren und unbeholfen war. Namentlich das deutsche Konversationsstück tappte unsicher zwischen novellistischer und farcenhafter Behandlung hin und her und blieb im technischen Sinne fast immer unreif. Die Franzosen dagegen stellten den Schauspielern scharfumrissene Aufgaben; sie ermöglichten die von Laube gewünschte Zuspitzung auf die dramatische Situation, auf den „Zusammenstoß“, und gaben im Dialog die Sprache der Gegenwart in epigrammatischer Gedrungenheit, ohne daß doch das Wort allein genügt hätte, den Schauspieler zu tragen, der in erster Linie immer auf ein plastisches Herausarbeiten der Figur angewiesen

ist. Laube meint, die Schauspieler wären nach dieser Schulung auch an das historische Stück dann einfach und ehrlich herantreten: „da ist ein verbildetes Pathos, ein verkünstelter Stil nicht mehr möglich, da erfolgt die notwendige Steigerung des Vortrags und Stiles in organischer Weise, sie erfolgt unserem Bildungsstande angemessen und das ganze Theater bewahrt sich den Ton der Wahrhaftigkeit, mit diesem Tone aber die einzig treffende und dauernde Macht.“

Laube beschäftigte seine Schauspieler, wo es nur irgend anging, durchaus nicht nach dem Fach, wofür sie angestellt waren, sondern nach ihrer Individualität; das war — am Burgtheater, wie wir wissen, schon durch Schreyvogel angebahnt — ein wichtiger Bruch mit einer Schablone, die ein gutes Teil albernen Konventionalismus auf der deutschen Bühne zu verewigen drohte. Er hielt die Darsteller dadurch an, auf das Charakteristische hinzuarbeiten, wofür er, im realistischen Genre wenigstens, wirksame Anleitung zu geben imstande war. Er war, wie Tieck und Immermann, ein vorzüglicher Vorleser auf der Leseprobe; und wenn er auch nicht das reiche Kolorit Tiecks erreichte, so stellte er doch die dramatischen Gestalten in kräftigen Holzschnittzeichnungen sicher vor die Sinne des Hörers. Damit sie dann richtig belebt und farbig würden, suchte er eben von vornherein die geeignete Individualität heraus und bewährte hierin meist scharfen und glücklichen Blick. Bei der Beobachtung des Schauspielers lenkte ihn in erster Linie die Frage: ist hier eine Natur, eine Persönlichkeit vorhanden, die, richtig verwendet und entwickelt, intensiv zu wirken vermag? Die Aufgabe für eine solche Persönlichkeit stellte sich dann schon ein, oder Laube suchte sie.

Durch dieses Betonen des individuellen Charakters hat er namentlich Grillparzer theaterfähig gemacht. Mag die Liebe Laubes zu Grillparzer auch zum Teil von der Politik der Klugheit, zum Teil sogar von der Abneigung gegen den anderen in Wien lebenden Dramatiker, gegen Hebbel, diktiert gewesen sein, es bleibt immer bestehen, daß Grillparzer eigentlich der einzige wirkliche Dichter war, für den sich Laube mit Wärme einsetzte. Als er nach Wien kam, schien ihm Grillparzer wie ein Kadaver, „der nur noch so auf den Wellen mit fortgeschoben werde, — eine hohle Nachgeburt der Romantik“. Der Theatermann Laube aber erkannte doch bald, daß bei allen früheren Bühnenversuchen mit Grillparzers Dichtungen aus der zweiten Periode schwere Fehler gemacht worden waren, und sein Bekanntwerden mit dem Naturell des Oesterreichers, des Wienerers, erschloß ihm das Geheimnis der Poesie Grillparzers. Er sah und lernte aus der Beschäftigung auf der Bühne und aus dem Geschmaack der Wiener, wie sehr die Gestalten dieses Dichters, um einen Lieblingsausdruck von Laube selbst zu brauchen, „die Bedingungen der

Erscheinungswelt erfüllten", wenn sie richtig behandelt wurden, nicht als „romantische Kadaver“, sondern als frische, köstliche Naturkinder. Man hatte 1831 Julie Gley Liebenswürdigkeit und Naivität in der Rolle der Hero (Des Meeres und der Liebe Wellen) nachgerühmt, und das Drama selbst wurde für hohl und nichtig, für eine Marotte des Dichters gehalten. Als Laube Julie Gley, jetzt Julie Rettich, kennen lernte, sagte er sich, daß diese treffliche Künstlerin doch unmöglich je die Grundbedingungen für die Hero habe erfüllen können. Er brachte darum das Stück 1851 neu mit Frau Bayer-Bürck heraus, und es fand nun erst den ihm gebührenden Beifall. Ebenso bekam ‚König Ottokars Glück und Ende‘ ein anderes Gesicht, als statt des polternden Löwe der weiche, reflektierende Joseph Wagner den Ottokar spielte. ‚Der Traum, ein Leben‘ wurde aufgefrischt; das Fragment ‚Esther‘ zu einer vollen Wirkung auf der Bühne gebracht. Dagegen blieb Laube wunderlicherweise für das reiche Leben in Grillparzers Lustspiel ‚Weh dem, der lügt‘ blind: er hielt es wohl „für eine geistvolle literarische Arbeit, aber nicht für ein wirksames Theaterstück“. Auf die Höhe künstlerischer Harmonie brachte Laube die Dichtung Grillparzers, als er mit Charlotte Wolter die ‚Sappho‘ neu zum Leben erweckte: hier wurden selbst die Schwächen des Dichters zu Schönheiten und Tugenden. Der Mangel, der diesem Trauerspiel immer anhaften mußte, so lange es in dem streng-tragischen Stil der Sophie Schröder gehalten wurde, ward erst nicht mehr fühlbar, als die Wolter die modern empfundene Antike Grillparzers in die sinnfällig berücksichtigende Erscheinung kleidete.

Die Rekrutierung frischer Talente besorgte Laube unabhängig von der gewöhnlichen Routine; er wagte gern und oft Experimente mit noch gänzlich unbekanntem und ungeschnittenen Darstellern, die sich ihm darboten oder die er auf seinen Entdeckungsreisen fand. Seine Erwerbungen für das Burgtheater waren — dank seinem sicheren Blick — fast immer glückliche, und wenn sie sich nicht gleich wertvoll zeigten, so wurden sie es, weil Laube die Talente zu entwickeln verstand. Es ist eine Reihe glänzender Namen, die die Burgtheater-Periode Laubes bezeichnen: Adolph Sonnenthal, August Förster, Karl Meixner, Ludwig Gabillon, Zerline Gabillon, geb. Würzburg, Josef Lewinsky, Auguste Baudius, Friederike Bognar, Charlotte Wolter, Hermann Schöne, Ernst Hartmann, Helene Schneeberger (spätere Frau Hartmann), Fritz Kraftel.

Wie seinerzeit der Stil Goethes jedoch in hohle Äußerlichkeit und leere Manier entartete, erging es auch dem Laubes. Wir sahen, daß sein Prinzip schon eine große Gefahr in sich trug: das Zuspielen auf theatralische und rhetorische Wirkung wurde bei mittelmäßigen Talenten ebenso unerträgliche Manier, wie früher die Deklamation

der Goethe-Schule und wie die Nachahmung virtuoser Nuancen bei den Romantikern der Schauspielkunst. Namentlich als Laube älter wurde, am Stadttheater, von kaum mehr zu bewältigender Arbeit gedrängt, veräußerlichte sich seine Schule mehr und mehr. Die Abrihtung der jüngeren Schauspieler überließ er seinem Vortragsmeister Alexander Straßosch. Nun wurde nach summarischem Rezept verfahren und was am Burgtheater lebendige Entwicklung war, wurde nun Dressur. Nach feststehender Schablone wurde die Rede gegliedert, allmählich gesteigert, bis sie, mit einem unfehlbaren Knalleffekt gekrönt, abschloß. Nur wenige der Laubeschen Schauspieler aus dem letzten Jahrzehnt seines Wirkens entwandten sich glücklich wieder dieser Routine, die sich als Stil an den meisten deutschen Theatern festgesetzt und durch zwei Jahrzehnte etwa siegreich behauptet hat. Wie der trodene Rationalismus Laubes dem eigentlichen poetischen Drama nie gerecht werden konnte, so versagte der von ihm gepflegte Stil im selben Grade, als das psychologische Drama in Deutschland sich Boden eroberte.

Einen sehr geringen Wert legte der Regisseur Laube der Entwicklung der szenischen Künste bei. Für das Bild der Bühne, sofern es durch Dekorationen und Stimmungsmittel gehoben werden kann, hatte er überhaupt keinen Sinn; all dies vernachlässigte er sogar absichtlich. Gegenüber dem Zuviel, das später dem Milieu der Szene zugewendet wurde, bedeutete Laubes Entsayung jedoch ein unterschiedenes Zuwenig. Das Drama nach Shakespeare ist nun einmal aus dem angeschauten und anschaulichen szenischen Bild heraus komponiert und läßt sich ohne Abbruch an Wirkung nicht wieder in abstrakte Rhetorik umsetzen. Als typisches Beispiel der Laubeschen Vereinfachung der Szene braucht man bloß seinen ersten Akt vom Grafen Essex zu betrachten: wie ganz unmöglich wirkt es, wenn sich die Lauffzenen in der weiten Bogenhalle abgespielt haben, daß hier in diesem selben, fast öffentlichen Raum nun sogleich ein geheimer Ministerrat stattfindet, zu dem aus dem Nebenzimmer ein großer Tisch, der vor dem Souffleurkasten seinen Platz erhält, von den Pagen herbeigeschleppt werden muß. Laube haßte mit Recht den Verwandlungsvorhang, der die organischen Glieder der Akte entzweihaßt; darum, um offene und schnelle Verwandlungen zu erzielen, vereinfachte er die szenische Ausstattung bis auf das Unerläßlichste. Sein ästhetisches Spartanertum mochte übrigens den Bildungs- und Empfindungskreis einer Bourgeoisie angepaßt sein, die noch in demokratischen Idealen lebte; als dieses Publikum plutokratisch wurde, als die Kunst in den Dienst des Luxus trat, die Renaissance der Dekadence eines Makart den Wiener Geschmack umzubestimmen begann, als das Musikdrama Wagners mit seiner ingenieusen Zu-

sammenfassung aller künstlerischen Mittel sich sieghaft entfaltete und die Meininger ihre kulturhistorisch-dramatischen Ausstellungen durch Europa führten, wurde der Stil Laubes als unzeitgemäß überwunden.

* * *

Der andere aus der Reihe der vormärzlichen Dichterjournalisten hervorgegangene Bühnenleiter von Bedeutung, der bildenden Einfluß auf das zeitgenössische Theater gewonnen hat, ist Franz Dingelstedt. Dieser ehemalige hessische Schulmeister war, mit Laube verglichen, unstreitig die bedeutendere, die poetischere Natur, besaß aber, wie im Leben so auch auf dem Theaterthron, weit weniger Konsequenz als sein gesinnungsverwandter Rivale. Wäre dem freieren Blick, den glücklicheren Anlagen für den lyrischen, musikalischen und bildnerischen Charakter des Kunstwerks, dem literarischen Wagemut Dingelstedts ein Stück der Laubeschen Energie, ein wenig von dessen Zuchtmeistergeist zugemessen gewesen, er wäre vielleicht der vollkommenste Bühnenleiter geworden. Doch gerade von Laubes starkem organisatorischen Ehrgeiz besaß er zu wenig; auch kaum etwas von dessen zäher Ausdauer am Werke. Er war von allen Jungdeutschen immer der biegsamste gewesen aber auch der mit der meisten Ironie über den Dingen stehende. Auf dem Gebiet der Politik hatte er darum bald seinen Kompromiß geschlossen; er war Legationsrat in Stuttgart geworden, bereit in irgend-einem literarischen oder künstlerischen Kreise, unter der Ägide eines ihm wohlwollenden Fürsten, zu wirken und sich so vor allem eine angenehme und womöglich Ansehen bewirkende Stellung zu sichern. Mit einer gefeierten Bühnensängerin, Jenny Luher, verheiratet, durfte er sich halb und halb zum Theater rechnen, an dem er auch als Dramatiker mit seinem ‚Haus Barneveldt‘ debütiert hatte. Trotzdem hatte er nicht auf eine eigentliche Theaterkarriere hingearbeitet: höchstens dachte er, daß ihm in Stuttgart eines Tages die Intendanz in den Schoß fallen könne. So traf ihn, wie schon erwähnt, der Ruf in die neue Laufbahn durch König Max in München ziemlich überraschend. Unter den nach Isarathen Neuberufenen hatte Dingelstedt einige Freunde; besonders aber wirkte der Redakteur der ‚Augsburger Allgemeinen Zeitung‘, Gustav Kolb für ihn, dessen Mitarbeiter er seit manchem Jahr war. Kolb trat eifrig dafür ein, wie wünschenswert es wäre, wenn auch das Hoftheater, wie andere wissenschaftliche und künstlerische Institute, eine Reform erführe und nannte Dingelstedt als den geeignetsten Mann für diese Mission. Der König ließ sich durch seinen Kabinetschef Dönniges, den Vertrauten und Helfer seiner Pläne, den ihm persönlich Unbekannten gern empfehlen,

für den es sprach, daß er in Stuttgart eine halboffizielle Hofstellung bereits bekleidete. Und da der König von raschen Entschlüssen war, konnte der politische Nachtwächter von ehemals schon im Januar 1851 in das Intendantzbureau des königlich bayrischen Hof- und Nationaltheaters einziehen.

Wie jedoch alle nach München Berufenen wurde auch Dingelstedt mit Mißtrauen, ja sogar mit unzweideutiger Ironie empfangen: Wieder ein Preuß und ein Keßer und ein Revolutionär dazu — schimpfte und drückte man. Es kam zu einer regelrechten Verschwörung: Der neue Bühnenherrscher sollte am ersten Abend, wo er sich im Theater zeigen würde, ausgepöcht werden. Der König aber durchkreuzte den drohenden Skandal: Er nahm seinen neuen Intendanten einfach zwischen sich und der Königin mit in die Hofloge und zeigte ihn so zum ersten Male dem Publikum, das sich nun natürlich still verhielt. Die Einführung war glänzend gelungen und Dingelstedt erfüllte zunächst auch vollauf die in ihn gesetzten Erwartungen.

München war eine künstlerische Obligarchie schon unter Ludwig I. gewohnt gewesen; zu den bereits eingewessenen Malern und Bildhauern, die nach den königlichen Intentionen der Stadt ihren neuen künstlerischen Charakter geschaffen hatten, kam nun unter König Max die Aristokratie der Wissenschaft und der Literatur. In Wilhelm Kaulbach und Justus von Liebig fanden die beiden Richtungen ihre Spitzen; Dönniges war der zwischen dem König und der künstlerisch-wissenschaftlichen Pairskammer vermittelnde Minister. Es war eine glänzende Suite von Geistern in diesem Areopag moderner Kultur: Karl von Pfeufer, Heinrich Sybel, Friedrich Bodenstedt, Graf Adolf Schack, Emanuel Geibel, Hermann Lingg, Julius Große, Franz von Kobell (der einzige Altbayer in diesem Kreis), Jolly, Siebold, Bischof, Riehl, Löher, Bluntschli, Carrière, Windscheid, Thiersch. Gegen sich hatten diese Pioniere des modernen Geistes freilich die geschlossene Phalanx des altbayrischen Philistertums, zu der der Adel und das eingewessene Beamtentum die Streiter stellten; dann die Partei der Ultramontanen, die Presse und Landtag beherrschte. Trotzdem konnte Dingelstedt sein Programm als Theaterleiter, unbekümmert um diese Widerstände, bilden; er hatte den König hinter sich, die bildenden Künstler, die Universität, die Literaten und — er hatte keine Konkurrenz. Das königliche Theater konnte das weite Gebiet von der großen Oper bis zum Volksstück und zur Posse kultivieren und so den Ansprüchen aller Schichten der Gesellschaft Rechnung tragen. Das verfolgte Dingelstedt auch mit weitgehendem Geschick. Seine literarische Initiative war geschmackvoll und mutig, so daß er eigentlich nur die Ultramontanen unversöhnlich fand, die ja

folgerichtig das Theater um so heftiger anfeinden müssen, je mehr es seine Aufgabe, für neue sittliche Werte einzutreten, erfüllt. Von dieser Seite her erfolgten denn auch die ersten und die konsequentesten Angriffe, die die Position des Intendanten jedoch nicht gefährdeten, solange der König ihn hielt.

Die nächsten Jahre von Dingelstedts Tätigkeit standen unter dem Zeichen der Zurüstung für die erste, auf 1854 geplante Allgemeine Münchner Ausstellung, die eine neue kultur- und wirtschaftsgeschichtliche Ära in Deutschland einleiten sollte. Vor allen deutschen Städten wollte München dem Geist der neuen Zeit ein würdiges Fest bereiten, und Wissenschaft, Industrie und Kunst im Bunde sollten dabei im weitesten Umfange als die beherrschenden Mächte des Tages glänzen. Da auch die bildenden Künste hierbei zum ersten Male zu einem breiteren Wettbewerb zusammenkamen, lag der Gedanke nahe, ebenso eine Ausstellung der besten Schauspieler Deutschlands zu arrangieren. Dingelstedt faßte die Idee jedoch weiter: Diese Gesamtgastspiele sollten zugleich Mustervorstellungen in Hinsicht auf Auswahl und Inszenierung werden. Nur klassische Dramen nahm er in Aussicht und erließ an dreißig der hervorragendsten Schauspieler, an die besten von jedem wichtigeren Theater, Einladungen. Nur zwölf der Aufgeforderten sagten zu oder konnten zusagen, und Dingelstedt sollte alsbald merken, daß die deutschen Intendanten seinem Plane durchaus nicht hold waren und ihn durch Urlaubsverweigerungen zu durchkreuzen suchten. Als künstlerischen Adjutanten hatte er sich Emil Devrient ausersehen, der, als der erfahrenste Gastspielritter Deutschlands, auch wirklich gute Dienste tat und, gegen seine sonstigen Gepflogenheiten, sich einmal willig in den Dienst eines Ganzen stellte. Ein Ganzes aber aus einem Geiste herzustellen, waren für jene Zeit ungewöhnliche, für die meisten Schauspieler unerhörte Bedingungen festgesetzt worden: Die Mitwirkenden sollten sich den dramaturgischen Ansichten Dingelstedts und seiner Regieführung unter Verzicht auf Gewohnheiten und eigene Wünsche unterordnen und sich sogar vertraglich dazu verpflichten! Dennoch gelang es.

Die zwölf Gäste der ersten deutschen „Mustervorstellungen“, wie die Gesamtgastspiele von der Öffentlichkeit getauft wurden, waren: Heinrich Anschütz, Emil Devrient, Theodor Döring, Amalie Haizinger, Hermann Hendrichs, Friedrich Kaiser, Karl Laroche, Theodor Liedtke, Luise Neumann, Julie Kettich, Heinrich Schneider und Marie Seebach. Von den einheimischen Darstellern der Münchner Bühne wirkten an erster Stelle mit: Adolf Christen, Friedrich Dahn, Constanze Dahn, Marie Dahn-Hausmann, Marie Damboeck, die Denker, Friedrich Haase, Friedrich Jost, der Komiker Ferdinand Lang und

Julius Strahmann. Zur Darstellung kamen: Die Braut von Messina, Minna von Barnhelm, Nathan der Weise, Faust I. Teil, Emilia Galotti, Egmont, Maria Stuart, Kabale und Liebe, Clavigo und Der zerbrochne Krug.

Die Gelegenheit, in dieser Weise einmal das Theater in seiner bis dahin höchsterreichten Entfaltung zu zeigen, war die denkbar günstigste. München war in jenem Sommer der Mittelpunkt des deutschen Lebens: Fast alle Bundesfürsten stellten sich ein; die Aristokratie des Geldes und die des Geistes. Alle angezogen von dem Wunder der neuen Zeit, das München dem Beispiele Londons folgend, in seinem Glaspalast, weithin ragend und lochend, errichtet hatte. Leo Klenze, der Schöpfer der Glyptothek, des Königsbaues, der Walhalla, der Wiedererwecker griechischer Schönheit im rauhen Hochland der Bajuwaren, ging zwar, wie Dingelstedt erzählt, nie an dem großen „Dogelbauer“ vorbei, ohne auszuspucken, aber ganz Deutschland war doch stolz darauf und freute sich des großen Basars, der mächtig auf die Entwicklung von Gewerbe, Industrie und Kunst zu wirken versprach.

Was Dingelstedt selbst von seiner Regiearbeit, namentlich an der ‚Braut von Messina‘, erzählt, zeigt ihn uns, im Gegensatz zu Heinrich Laube, als phantasiereichen Theatermann. Er schuf aus der bildlich-plastischen Vorstellung heraus, aus der Gesamtstimmung, und gönnte dem schmückenden Ornament in der Dichtung wie auf der Szene breiten Raum. Empfindung für die lyrischen und musikalischen Elemente im Drama ging Hand in Hand mit dem Sinn für das Malerische. Man kann Dingelstedt mit Berlioz vergleichen: Wie dieser das Orchester für die moderne Musik durch eine Erweiterung der Instrumentation reformierte, so bereicherte er die dramaturgische Technik der Inszenierung durch neue Mittel, die er den Schwesterkünsten entlehnte.

Noch mehr für seine Befähigung als Regisseur sprach, daß die zusammengerufenen Darsteller bereitwillig auf seine Anregungen eingingen; sie empfanden dankbar den Reiz, der in einem solchen Zusammenschaffen lag und freuten sich des festlichen Charakters, den ihre Kunst hier empfing. „Es schien wirklich,“ sagt Dingelstedt, „daß einmal unwiderleglich und schlagend der Beweis geführt worden war, es sei möglich, aus den vornehmsten deutschen Bühnen eine allgemeine Deutsche Musterbühne zusammenzustellen, die berühmtesten Meister unserer Schauspielkunst, ohne Vortheil für ihr eigenes, einzelnes Interesse, durch rein ideale Zwecke in ein Ganzes zu verschmelzen und ein aus sämtlichen deutschen Stämmen, Staaten und Städten gemischtes Publikum zu erwärmen für die Darstellung klassischer Dichtungen durch klassische Darsteller.“

Natürlich ist es schwer, das objektive künstlerische Resultat dieses außerordentlichen Ereignisses authentisch festzustellen. Die einheimischen Urteile, die uns vorliegen, scheinen allzu getrübt durch die theoretisierende Stellungnahme zu dem Wert oder Unwert solcher Veranstaltungen überhaupt. Um so höher darf man daher wohl das Urteil eines Mannes einschätzen, der als Franzose in den Anschauungen einer ungleich reiferen Theaterkultur aufgewachsen war und in Paris zu den einflußreichsten Vorkämpfern für alle modernen Kunstregungen gehörte: Théophile Gautier. Er wohnte den Münchner Vorstellungen bei und sprach sich mit Bewunderung über das Geleistete aus. Dingelstedt selbst beschreibt die Weihe der Stimmung, die sich über der Braut von Messina breitete, von ihr selbst überwältigt, höchst anschaulich und spricht von der hinreißenden Gewalt des Finales vom zweiten Akt in *Kabale und Liebe*. Tatsächlich hat sich ein neues Interesse des gebildeten Publikums und der Dramaturgie für die Stilfrage des Theaters an diese Vorstellungen geknüpft. Man kann ihrem Urheber darin recht geben, daß „diese Gesamtgastspiele neue Keime zu dem Zukunftsbilde eines deutschen Nationaltheaters austreuten und die ersten Regungen des Assoziationstriebes in der Körperschaft der dramatischen Künstler“. Bis diese letzteren Regungen freilich Gestalt empfangen, sollten noch Jahrzehnte vergehen, und das deutsche Nationaltheater gar blieb nach wie vor ein Traum. Auch auf die unmittelbare Entwicklung der theatralischen Verhältnisse blieb Dingelstedts Vorgehen ein-
weilen ohne Einfluß.

Vielleicht wäre bei baldigen und regelmäßig wiederkehrenden Wiederholungen der Mustervorstellungen ein solcher Einfluß möglich gewesen; nur hätte das vor allem ein längeres Wirken Dingelstedts in München vorausgesetzt und überhaupt eine längere Dauer der dort mit so viel frischem Zug ins Leben gerufenen geistigen Kultur. Indes sollte Dingelstedt gerade als eines der ersten Opfer des reaktionären Gegenstroms und der Mißgunst des Geschicks fallen. Unmittelbar nach Schluß der Mustergastspiele brach die Choleraepidemie in furchtbarer Stärke in München aus; eine ungeheure Panik beendete den Festjubiläum dieses Jahrs, und die schlimme wirtschaftliche Depression, die dem großen Aufschwung in der Stadt folgte, traf am fühlbarsten das Theater. Statt mit einem stattlichen Überschuß, wie Dingelstedt gehofft hatte, schloß die bedeutungsvolle Spielzeit mit einem erheblichen Defizit. Das war natürlich Wasser auf die Mühlen der ultramontanen und altbayrischen Feindschaft; hier zeigte sich eine Bresche in dem neuen System, wo der Ansturm erfolgreich einsetzen konnte. Und als Dingelstedt nun gar im nächsten Jahre Wagners *„Cannhäuser“* zur Aufführung brachte, schäumte die Wut der baju-

varischen Philisterei in hohen Wogen auf: „Ins Zuchthaus zu Waldheim gehört er (der Revolutionär Wagner), nicht ins Münchner Opernhaus“, deklamierte die Lokalpresse. Kurz darauf beging Dingelstedt die Unvorsichtigkeit, durch ein Gastspiel der Tänzerin Pepita de Oliva die Erinnerung an die schlimmen Tage der Lola Montez aufzufrischen; und endlich kam im Frühjahr 1856 der „Bacherl-Skandal“, der ihm den Hals brach. Die Tragikomödie dieses Plagiatsschwindels darf hier als ein Zeichen der Zeit und der Theaterkultur nicht übergangen werden.

Da Friedrich Halm, der Freiherr Münch von Bellinghausen, fürchtete, durch die Tendenz des Dramas ‚Der Sechter von Ravenna‘ seine Stellung als österreichischer Aristokrat und Katholik zu kompromittieren, hatte er sein Stück im Oktober 1854 in Wien und später auch an anderen Bühnen anonym spielen lassen. Durch den Nimbus dieses Geheimnisses noch gehoben, fand das theatralisch wirksame Schauspiel überall stürmischen Beifall. Doch das Geheimnis blieb natürlich nicht gewahrt; erst riet man und dann nannte man den beliebten österreichischen Dichter-Aristokraten als den Verfasser. Da meldete sich nach einigen Monaten ein bayrischer Dorfschulmeister, Franz Bacherl, wohnhaft in Pfaffenhausen, und erhob gegen Halm den Vorwurf des Plagiats: Er, Bacherl, wollte bei einem Wiener Preisauschreiben den Sechter von Ravenna eingesandt haben, wobei Halm, als einer der Preisrichter, sein Stück kennen gelernt und ihm geraubt habe. Das Manuskript Bacherls, das dieser vor Jahren schon von Wien zurückempfangen hatte, wurde ans Licht gezogen und ohne sich in eine Prüfung der Frage einzulassen, ob Bacherl nicht am Ende die Ähnlichkeiten erst, als das Halmsche Stück erschienen war, nachträglich in das seine hineingebracht habe — wie es sehr wahrscheinlich ist — machte eine demokratische Hezpartei in den Blättern die Sache des halb troddeligen, halb wahnsinnigen Schulmeisters zu der ihrigen. Das spielte, mit alberner Überreiztheit, in Wien, aber in noch ekelhafterer Weise in München, wo man in dem beraubten armen Dichter — und von einem Vollblutaristokraten beraubt! — den Landsmann sah und den weitschichtigen Vetter des Erzbischofs von München-Greysing. Auch damals kochte die bayrische Volksseele, wie man heute sagen würde. Halm litt unter den ungeheuerlichsten Angriffen; nur sein ausdrückliches Bekenntnis zu dem Stück hatte er entgegenzusetzen und tat dies denn. Es erschien 1856 gedruckt mit dem Autornamen Halms. Dingelstedt wollte nicht zögern, denselben Mut zu beweisen und nannte auf dem Zettel der am 15. April stattfindenden Vorstellung des bisher auch in München anonym gegebenen Stückes Friedrich Halm als Dichter. Die Freunde warnten Dingelstedt wohl; aber Emanuel

Geibel gab ihm recht: „Als Intendant sollte er's vielleicht nicht tun, denn es schadet ihm; als Freund Münchs braucht er's auch nicht zu tun, denn es nützt ihm nichts; aber als Dichter muß er's tun. Wir sind solidarisch miteinander verbunden, wir von Gottes Gnaden, gegen die durch Pöbels Gunst. Also vorwärts, langer Franz!“ — So Geibel.

Ein ungeheurerer Theaterkandal am Schluß der Vorstellung, in die man Bacherl geschleppt hatte, um ihn unter Johlen und Pfeifen der Menge im Triumph durchs Parterre und auf die Bühne zu tragen, zeigte denen „von Gottes Gnaden“, daß sie schlecht gewaffnet waren gegen die „von Pöbels Gunst“. Dingelstedt machte, nachdem er ihm eine Viertelstunde standgehalten, dem Hexensabbat ein Ende und ließ das Gas im Hause löschen. Doch noch auf die Straße setzte sich der Lärm fort; dem Wagen des heimfahrenden Intendanten flogen Steine, Knüppel und Flüche nach. Sein Haus mußte während der Nacht von Militärpatrouillen bewacht werden. Das war zwar auf Order des Königs geschehen — aber mit der Intendantenherrlichkeit war es aus: König Max konnte den langen Fortschrittsfranz in München nicht halten. Er hatte sein Hoftheater, das Königlich bayrische Hof- und Nationaltheater, kompromittiert! Und schwerlich geht man fehl, wenn man annimmt, daß diese Katastrophe nur einer lange Zeit schon betriebenen Minierarbeit, die auch den König schon wankend gemacht hatte, den ausschlaggebenden Erfolg schaffte. Denn Dingelstedt war immer noch mehr eitel als vorsichtig; er brachte es schwer über sich, einen Witz zu unterdrücken und seine Ironie schonte wie seine besten Freunde auch seinen königlichen Wohltäter nicht, dessen dilettantische Schwächen ja reichen Stoff zu Anekdoten gaben. So hatte er ein Spottgedicht auf den König für die Kneiptafel der Freunde gestiftet, das der König, der sich wohl einmal auch diesen jovialen Unterhaltungen angeschlossen, kennen gelernt und übel vermerkt haben soll . . .

So glänzend Dingelstedts Eingang gewesen war, so schmähtlich war sein Sturz. Die ultramontane Presse verkündete: „er habe die Theaterkasse betrogen und bestohlen und sei entlassen worden, weil man haarsträubende Unterschleife und Schulden entdeckt habe“. Nicht lange jedoch blieb er eine gestürzte Größe: Im Januar 1857 hatte er sein Entlassungsdekret erhalten und schon nach wenigen Wochen wurde er für die kommende Spielzeit zum Generalintendanten des Weimariischen Hoftheaters ernannt.

Weimar hatte in jenem Jahrzehnt seinen alten Ruhm wieder aufgefrischt: Franz Liszt erfocht, als Beherrscher der Oper dort, für Richard Wagner die ersten entscheidenden Siege und sammelte um seine Person einen neuen Musenhof. Dazu gehörte auch ein

literarischer Führer, als den er Dingelstedt sich auserjah. Die Blicke Deutschlands waren wieder einmal auf die kleine Stadt der großen Zeit gerichtet, und es erschien dem Enkel Karl Augusts, dem Großherzog Karl Alexander, erwünscht, neben der Musik auch das alte klassische Theater wieder einer bedeutenden Epoche zuzuführen. Im kleineren Maßstab sollte auch dort, wie in München, ein Zentrum neuer Kunstkultur geschaffen werden. So weit das unter den veränderten Verhältnissen und bei dem Mangel einer zeitgenössischen großen Dichtung, ferner mit den nun dem wirtschaftlichen Wettbewerb der auswärtigen Bühnen noch weniger gewachsenen kleinen Mitteln geschehen konnte, mochte Dingelstedt dafür der geeignetste Mann sein.

Dramaturgisch bedeutsam wurde seine Weimar-Epoche durch die Aufführung der Shakespeareschen Historien. Nach dem gelungenen Vorgang mit dem ‚Sommernachtstraum‘ hatte sich der Ehrgeiz der Shakespeare-Dramaturgen mit Eifer auf die Zwischengattung von Tragödie und Komödie, auf die phantastischen Schauspiele geworfen. So hatte Dingelstedt in München schon den ‚Sturm‘ für die Bühne eingerichtet; eine Arbeit, mit der er selbst später nicht recht zufrieden war, weil er zu viel opernhafte Elemente beigemischt habe. Da ziemlich zweifellos feststeht, daß dieser phantastisch-poetische Epilog des großen Welt dichters nicht auf der öffentlichen Bühne seiner Zeit, sondern vor einem engeren Zirkel gespielt worden ist, hätte man der Dichtung vielleicht nicht eine weniger, aber eine besser gestaltete opernhafte Umkleidung wünschen können. Das, was in dem Werk persönlich-symbolisches Bekenntnis des Dichters ist, wird ja dem Verständnis immer in dem Grade näher oder ferner gerückt sein, als es gelingt, aus Shakespeares Leben selbst das Verständnis der psychologischen Einheit abzuleiten, wovon wir heute — trotz des Versuchs dazu von Georg Brandes — noch ebenso fern sein dürften als vor fünfzig Jahren. Eine einfachere Aufgabe stellte das von Dingelstedt für München eingerichtete ‚Wintermärchen‘; doch wiesen seine Änderungen hier in der Tat oft einen üblen theatralischen Geschmack auf. Immerhin überwiegt auch in diesen beiden Bearbeitungen das dramaturgische Verdienst Dingelstedts seine Verfehlungen erheblich. Konnte der ‚Sturm‘ seines symbolischen Inhalts wegen nie populär werden, so ist es das Wintermärchen in hohem Grade geworden und damit eine wirkliche Bereicherung aus dem Schatz des Dichters für unser Theater. Vollends verdienstvoll war Dingelstedts Bearbeitung von ‚Antonius und Kleopatra‘. Die wertvollste Erweiterung aber schuf er dem Shakespeare-Repertoire des deutschen Theaters und der Schauspielkunst durch die Bearbeitung und Inszenierung der ‚Historien‘, der ‚Königsdramen‘, wie wir diese

Reihe der dramatisierten Geschichtsbilder seitdem zu nennen uns gewöhnt haben.

Auch hier kann von der nachträglichen Kritik, die banale Vergewaltigungen des Textes, Zusammenlegungen, Versetzungen und Tilgungen von Personen und Szenen mit Recht getadelt hat, abgesehen werden. Sinden wir doch heute noch schwer einen Standpunkt, von dem aus sich eine sichere ästhetische Verpflichtung diesen Stücken gegenüber entwickeln ließe. Oder es sollte, da man die verschiedensten Standpunkte wählen kann, wirklich nur der des Theaters ausschlaggebend sein, wenn es sich um die szenische Wirkung handelt. Die ästhetischen Verpflichtungen setzte ersichtlich schon Shakespeare beiseite, als er in den Rahmen eines dramatischen Vorgangs hineinzwängte, was zu seiner Zeit aus dem vorzeitlichen geschichtlichen Geschehen volkstümliche Überlieferung war. Shakespeare fand diese ‚Histories‘ als eine beliebte theatralische Gattung der englischen Bühne schon vor; er hat bei seiner Arbeit nicht verschmäht, eine ganze Reihe fertiger Klischees herüberzunehmen und das geschichtlich Anekdotische als etwas Selbstverständliches, oft ohne es tiefer zu motivieren oder es auch nur zwingend mit der Linie der Handlung zu verknüpfen, behandelt. Ein Dramaturg, der auf eine geschlossene Wirkung der Historien für das Verständnis eines Publikums von heute hinarbeiten wollte, würde überhaupt nicht vereinfachen dürfen, wie es jede Rücksicht auf die heutige Bühne doch gebietet, er müßte vielmehr weitläufig ergänzen: das Fragmentarische ausfüllen, das Anekdotische der Handlung und der Psychologie der Charaktere noch erweitern. Damit würde er aber szenische Ungeheuer schaffen. Dingelstedt hielt sich mit bewußter Beschränkung an das uns heute noch Wertvollste, an die genialen Figuren, die Shakespeare in grandiosem Fresko in das alte wirre Gemälde hineingezeichnet hat, die in farbiger Frische aus den zum guten Teil uninteressant gewordenen Szenenreihen hervorleuchten. Bei dieser Arbeit hat Dingelstedt den dichterischen Zug, vor allem den tragischen, immer noch weit respektvoller herausgehoben, als vor ihm zahlreiche Dramaturgen, selbst bei viel einfacher zu übersehenden Kompositionen, es ihrer Einsicht nach vermochten. Wir sahen ja, wie sie, selbst den geschlossenen tragischen Kompositionen gegenüber, oft die Absicht, die Idee des Dichters, trotzdem sie klar zutage lag, ins Gegenteil verkehrten. Dingelstedts Tat war eine dramaturgische Kühnheit, wie sie vor ihm nie gewagt worden war. Das sollte nie vergessen werden. Aber freilich auch nie die Verpflichtung, die sein mutiges Vorgehen uns auferlegt: mit jedem Schritt, der weiter auf diesem Gebiete getan wird, ein Stück neuer Schönheit, Klarheit und Größe dazu zu erobern.

Der Eindruck von der modernen Bühne herab, den diese gewaltige Dramatisierung einer Tragödie ganzer Geschlechter und einer von wilden Leidenschaften bewegten Zeit, mit ihrer Atmosphäre von Qualm und Schlachtendampf, mit ihren leuchtend aufsteigenden Zeugnissen großer Menschheit und mit ihren Greueln tiefster Verworfenheit, ausübte, ging weit über den eines bloß literarischen Experiments hinaus, als welches Laube die Tat seines Freundes bezeichnete. Das Verständnis des Publikums für die Welt Shakespeares ist durch die Königsdramen in ganz besonderem Maße erweitert und die Schauspielkunst durch die ihr hier erschlossenen Aufgaben zu dem Dichter in ein engeres Verhältnis gebracht worden.

Einen zweiten wichtigen dramaturgischen Vorstoß unternahm Dingelstedt in Weimar für den Dramatiker, dem er schon in München, als einzige Ausnahme unter den Theaterleitern, mit erfreulicher Wärme das Feld bereitet hatte: für Hebbel. In München war ‚Agnes Bernauer‘ zur ersten Aufführung gekommen; in Weimar versuchte Dingelstedt nun zunächst ‚Genoveva‘ und mit gutem Erfolg. Zu einem Ereignis aber gestaltete sich die erste Aufführung der ‚Nibelungen‘, deren erster Abend am 31. Januar, deren beide Teile am 16. und 18. Mai 1861 in Szene gingen. Dingelstedt brach für diese an anderer Stelle gewürdigte Dichtung die Bahn auf die Bretter.

Die Münchener Kämpfe, die für Dingelstedt, dank seinem guten Stern, so glücklich ausliefen, — König Max schickte ihm ein Jahr nach seinem Weggang den Stern des Kronenordens, in Anerkennung seiner Verdienste um das Münchener Theater — hatten inzwischen den so trefflich beanlagten Dramaturgen nicht eben vorsichtiger und bescheidener gemacht. Der leicht frivole Zug seiner Ironie verstärkte sich in Weimar, wo die den verschiedensten Richtungen nachstrebenden Geister eng aufeinander gerückt leben mußten. Er vertrug es schwer, irgendwo den Zweiten spielen zu müssen. Der Kultus um die Person Franz Liszts erregte darum bald seinen Spott, und obwohl er persönlich dem Musiker eng befreundet blieb, verletzte doch mancherlei Überschwang der musikalischen Gemeinde seine Literateneitelkeit. Er sah es darum nicht ohne Genugtuung, wenn irgend einer der kühnen Versuche Liszts am konventionellen Geschmack des Theaterpublikums scheiterte. Das war in eklatanter Weise der Fall, als Liszt die feine komische Oper von Peter Cornelius ‚Der Barbier von Bagdad‘, zur Aufführung brachte (1858), und diese vom Publikum niedergezischt wurde. Ob Liszt, das Genie der Liebenswürdigkeit und des Taktes, mit Recht argwöhnte, daß Dingelstedt dem Skandal absichtlich nicht vorgebeugt habe, ob dieser es nicht vermocht hätte, Liszts Verstimmung zu beschwichtigen, läßt sich nicht klar er-

kennen: genug, Sizt räumte dem ehrgeizigen Intendanten das Feld und überließ ihm die Alleinherrschaft.

Dingelstedt hatte an den Höfen und am Theater rasch gelernt, und mehr und mehr wuchs er in die Rolle eines von oben herab schaltenden Intendanten der alten Schablone hinein. Wo seine persönliche Neigung für eine Sache nicht ins Spiel kam, behandelte er die künstlerischen Angelegenheiten gern en bagatelle. Ein intimes belehrendes Verhältnis zu den Darstellern, wie es Laube hergestellt hatte und unterhielt, besaß für ihn auf die Dauer keinen Reiz. Er wurde Hofmann, wurde launisch, parteiisch und unzuverlässig, selbst da, wo er früher Wärme weiter fühlte, gab diese sich nun als Gnade. Immer aber, wenn er einmal wieder selbst Hand anlegte zu einer neuen Eroberung, einer wichtigen Inszenierung, bewährte sich sein rascher, scharfer Blick, sein intensives Erfassen des Gegenstands, seine Fähigkeit, den poetischen Gehalt leuchtend herauszuheben, das Bildliche lebendig, farbig und plastisch zu gestalten. Seine Phantasie folgte feinführend dabei der Entwicklung der Schwesterkünste: in seinen Inszenierungen der Nibelungen, der Genoveva, der Königsdramen war das bildliche Element in enger Fühlung mit den damaligen deutschen Meistern. Der Stil Cornelius' und Kaulbachs aber auch die Lyrik Schwinds war in seinen Bühnenbildern bemerkbar. Und das bedeutete, gegenüber dem sträflichen Schlendrian des Theaters, das zu jener Zeit noch immer nach schlechtesten romantischer Schablone verfuhr, sehr viel.

Wie so oft bei der Betrachtung zeitlich zusammenwirkender und in ihren Individualitäten begrenzter Männer, hätte man bei Laube und Dingelstedt wünschen mögen, daß die Natur aus ihnen einen Mann gebildet hätte. Die vereinigten Vorzüge beider hätten vielleicht den besten Theaterleiter des Jahrhunderts zustande gebracht.

Im Jahre 1867 wurde Dingelstedt zum Direktor der Wiener Hofoper berufen, zu einer Stellung, die ihm wohl nur um der Anwartschaft willen auf die Burgtheaterleitung angenehm war. An die Stelle Laubes, der diese eben aufgegeben hatte, war August Wolff, der Oberregisseur der Mannheimer Bühne, gekommen; er füllte jedoch nur die beschränkte Stellung aus, die Laube abgelehnt hatte: nämlich unter der Oberleitung des Generalintendanten, zu welchem Amte nun, da es wieder bedeutsamer geworden war, der Freiherr Münch von Bellinghausen (Friedrich Halm) sich bereitfinden ließ. Die erhoffte Frucht wurde denn auch schon vier Jahre später für Dingelstedt reif: von 1871 bis 1881 war er Direktor des Burgtheaters.

Der Zuwachs an künstlerischen Kräften, den er dem Institut gewann, war nicht wesentlich; er folgte Laubes Spuren, was die Rekrutierung neuer Darsteller, deren Heranbildung und Durchsetzung

an dem nun schon mit einer mystischen Ehrfurcht behandelten Theater, die immer eine große Energie der Leitung verlangte, anbetraf, nur lässig. Das köstlichste Talent der Zeit fiel ihm in die Hände: Friedrich Mitterwurzer; aber er wußte ihm nicht das Feld zu bereiten, auf dem diese starke, jedoch bizarre und darum schwer zu leitende Persönlichkeit sich harmonisch hätte entwickeln können. Mitterwurzer entlief ihm ans Stadttheater, wo Heinrich Laube unangeseht die Werbetrommel rührte, woraus denn für die ehemaligen Genossen, die jetzt in einer Stadt als rivalisierende Theaterfeldherren wirkten, manche Schärfe erwuchs. Dingelstedt gewann dem Burgtheater Antonie Janisch, Wilhelmine Mitterwurzer, Hugo Thimig, Stella Hohenfels und Johanna Buska. Der Bedeutung nach wenig im Vergleich mit Laube; dafür war nach wie vor seine literarische Initiative mutig und geschmackvoll. Er brachte Grillparzer mit dem ‚Bruderzwist im Hause Habsburg‘, mit der ‚Jüdin von Toledo‘ und mit ‚Libussa‘ zu weiteren Ehren. Er führte Wilbrandt mit ‚Gajus Gracchus‘, ‚Arria und Messalina‘ und mit ‚Nero‘ ein. ‚Göz von Berlichingen‘ und ‚Das Käthchen von Heilbronn‘ waren hohe Anerkennung werbende Neuinszenierungen voll Kraft, Glanz und Stimmung. Und im Frühjahr 1875 leitete er nun auch über die Wiener Szene die Shakespeareschen Königsdramen, die hier nun erst mit dem vollen Reichtum der Mittel, mit vorzüglich gewählten Darstellern für jede, auch noch die kleinste Rolle ihre ganze Macht entfalteten. Die Wiener Bühnengeschichte registrierte eine neue und glänzende Reihe von Typen starker Schauspielkunst: Hartmanns Heinrich V., Krastels Percy Heißsporn, Baumeisters Falstaff, Lewinskys Richard Gloster, Sonnenthals Zweiter Richard, Schönes Pistol leben als unverwischbare Gestalten im Gedächtnis der Zeit. Die Dekorationen von Burghart und die Kostüme von Gaul bezeichneten abermals einen Zuwachs an Stil.

Für den Verbrauch des Alltags dagegen ließ auch Dingelstedt die Dinge kommen und gehen, wie sie der Zufall brachte. Neue Dichter zu entdecken, entwickelte er wenig Eifer mehr; und wie Laube seine große Sünde gegen Hebbel nicht verziehen werden kann, ist es Dingelstedt nie zu verzeihen, daß er den Genius in Anzengruber nicht respektvoller grüßte, ja nicht erkannte. Freilich, das Demokratische war diesem immer aristokratischer werdenden Gourmet des Theaters zuwider: die Vergangenheit des politischen Nachtwächters, der die Philister für freies Menschentum aus dem Schlummer geblasen hatte, war für ihn tot. Der ehemalige Revolutionär war wirklicher „Freiherr“ geworden und hatte aller eitelen Ehren Sterne längst auf seine Brust geheftet. Das Theater war nicht einmal mehr eine Passion — nur noch sein Sport.

Als 1876 im Festspielhaus auf dem Hügel bei Bayreuth die Rheintöchter, aus den Wellen des schwellenden Stromes auftauchend, den leuchtenden Ring aus dem Hort der Nibelungen als Brünhildens Erlösungsgabe für die leidenden Götter und die in Schuld verstrickte Menschheit, zurückempfangen hatten, als Walhall mit den schlafenden Asen fern in Wolken aufdämmerte und ein Sturmwind starken Glaubens und heller Begeisterung durch die deutschen Lande zog, weil hier nun doch einmal eine echt nationale Kunst auf einer freien, von Mode und Tageslärm geschiedenen Szene, vor einer hochgestimmten Zuschauerschar aus allen Gauen des Vaterlands zur Tat geworden war — da erwachte auch in Dingelstedt wieder das in München geträumte Bild vom Deutschen Nationaltheater. Er traf vollauf Wagners weitausgreifenden Sinn, als er in einem dramaturgisch sehr wertvollen Essay die Verpflanzung des Goetheschen ‚Faust‘ auf das Bayreuther Festspieltheater befürwortete: in Form einer Triologie sollte das große Gedicht der Deutschen neben den Nibelungen Wagners, auch unter Zuhilfenahme aller unterstützenden Kunstmittel, der von Wagner geschaffenen Stätte künstlerischer Kultur die noch breitere nationale Weihe geben. Wagner schien damals die Stunde für diese von ihm selbst geplante Ausdehnung seines Werkes noch nicht gekommen. „Was, mächtig der Furcht, mein Mut mir erfand, wenn siegend es lebt — leg’ es den Sinn dir dar!“ Wie von der Götterburg gelten diese Worte Wotans auch von dem Hause bei Bayreuth: immer noch ist der Weg da, daß es siegend lebe und dereinst den Sinn seines Schöpfers den Deutschen ganz enthülle.

Franz Dingelstedt starb 1881, als er eben zum Generaldirektor beider Wiener Hofbühnen ernannt worden war. Fast gleichzeitig waren die beiden, Dingelstedt und Laube, als verheißungsvolle Führer von der deutschen Bühne begrüßt worden, fast gleichzeitig beschlossen sie ihr bedeutsames Wirken.



XII

Bürgerlich-romantische Schauspielkunst

„Was soll er machen? Er steht in einer zertrümmerten Kunstwelt, und kein Schauspieler kann sie wieder zusammenfügen. Er hat das Gefühl überwiegender Begabung in sich — was soll er machen? frage ich. Er macht sich zum Mittelpunkt, um wenigstens selbst etwas zu sein, da das Ganze ein Nichts ist. Ohne seine Schuld außerstand gesetzt, in ein Ganzes bescheiden, wahr, subordiniert einzugreifen, bildet er sich durch Mischung, Entmischung, Kombination, Bizarrerie eine eigene kleine egoistische Welt. Wenn der Stil verdarb, leben die Grillen auf. Seydelmann ist wenigstens die genialste Grille der heutigen Schauspielerei“. So urteilt, unter der Maske des Schwarzen Dominos, Immermann in seinen ‚Düsseldorfer Anfängen‘ über den Darsteller, der von den ersten dreißiger Jahren ab als die bemerkenswerteste Intelligenz der Schauspielkunst bestimmenden Einfluß auf seine Sachgenossen und auch auf die ästhetischen Beurteiler dieser Kunst geübt hat: Karl Seydelmann.

Die überwältigenden Leistungen, die Ludwig Devrient an der Breslauer Bühne, damals noch im Vollbesitze seiner genialen Kraft, darbot, haben den 1793 geborenen Schlesier Seydelmann auf die Bretter gelockt. Aus den Feldzügen der Befreiungskriege heimgekehrt, begann er an jener Bühne seine Laufbahn. Die großen Wirkungen von Devrients intuitiver Begabung zu erzielen, fehlte ihm freilich nicht mehr als alles: seine Figur war nüchtern und reizlos, sein Stimmorgan stumpf und seine Zunge schwer; kein inneres, natürliches Feuer half nach, diesen spröden Stoff zu beleben; er mußte sich durch das Aufgebot eines raffinierten Verstandes künstlich in Hitze setzen, mußte zu überzeugen und zu gewinnen suchen durch geistvolle Auseinandersetzung und durch Anwendung aller

unterstützenden Hilfsmittel des Metiers. So wurde Seydelmann, dank einem zähen Streben, der überragende Vertreter jener Gattung von Bühnenkünstlern, die man mit doppelsinnigem Respekt „denkende Schauspieler“ nennt. Glasbrenner hat auf diese Gattung ein witziges Wort geprägt: „Denkende Schauspieler, das sind solche, die denken, sie wären Schauspieler“. Man täte Seydelmann bitter unrecht, ihn in diesem Sinne der Gattung zuzuzählen: er war immerhin ein Meister seiner Kunst, der die ihm selbst fühlbaren Lücken seiner Begabung durch Verstand, Beobachtung und Scharfsinn auszufüllen nie ermüdete und der dadurch Wirkungen erreichte, die selbst gebildete Kenner der Bühne, wie Theodor Röttscher, zu hoher Bewunderung hinrissen.

Dieser Bewunderung danken wir es, einen wirklich erschöpfenden Einblick in die Werkstatt dieses Schauspielers und der ihm folgenden Schule tun zu können; und doppelt interessant werden Röttschers Darstellungen dadurch, daß sie uns auch einmal das Verhältnis klarstellen, wie sich um die Mitte des vorigen Jahrhunderts der Begriff von echt und groß genannter Schauspielkunst im Urteil eines Mannes spiegelte, der, mit gründlicher Gelehrsamkeit ausgerüstet, in voller Wahrhaftigkeit diese Seite der Dramaturgie eigentlich zum ersten Male auszubauen versuchte. Seydelmann ist für Röttscher gewissermaßen ein Paradigma dieser Kunst; in der aufrichtigen Schätzung der dem Schauspieler abgelauchten Kunstmittel merkt es Röttscher gar nicht, wie er in aller wünschenswerten Schärfe die Defizienz aufdeckt, die immer zutage tritt, wo in der Kunst der spekulative Verstand den Mangel ursprünglicher, anschaulich-künstlerischer Phantasie verdecken muß. So braucht Röttscher einen großen Aufwand, um uns für alle die geistreichen Hilfskonstruktionen, die Seydelmann, um eine starke Wirkung zu erzielen anwandte, zu gewinnen, als wäre des Dichters Schöpfung ein mit tausend Schlössern verwahrtes Mysterium, zu dem nur die krausesten, künstlichsten Schlüssel den Weg öffnen. Um Seydelmanns Kunst ins rechte Licht zu stellen, rückt der Kritiker die Gestalt des Dichters erst in verwirrendes Zwielicht und nicht selten gar in eine ganz schiefe Beleuchtung, zu der er das Öl aus den verschütteten Brunnen der spekulativen Philosophie mühselig heraufholt. Die wichtigste Begabung des Schauspielers aber, das verkennen wir gerade aus Röttschers Darstellung am wenigsten, fehlte Seydelmann: das volle, proteisch wandelbare Naturell, der latente Humor, die latente Leidenschaft, die auf ein Stichwort aus des Dichters Gefühlswelt zündend aufleuchten. Das Temperament des Mimen fehlte ihm und darum hatte seine Darstellung keine natürliche Beglaubigung in sich: sie mußte überreden; und wieder mußte der Kritiker seine Leser überreden, daß sie da

neulich auf der Szene die Offenbarung eines tief philosophischen Kunstverständs empfangen hätten.

Vergegenwärtigen wir uns den Zustand der Schauspielkunst nach der Herrschaft der Romantik und ihrer oft fraßenhaften Gebilde, so werden wir ohne weiteres aber auch die Seite der durch Seydelmann in Schätzung gebrachten Schauspielkunst erkennen, die der eingerissenen und fortschreitenden Stillosigkeit doch wieder ein Gesetz entgegenstellte. Er führte die Sachgenossen, die ihn zum Muster nahmen, aus dem romantischen Gefühlsmischmasch zu einem rationalen Realismus, der sich durchaus nicht an die platte Trivialität des Lebens anklammerte, wie etwa der Ifflands, der vielmehr auf einer neuen Grundlage geistiger Einsicht die Lebenserscheinungen ihrem Wert nach klarlegen und mit dem Verstand auch noch die höchsten Gebilde metaphysischer Kunstintuition auf einen begrifflich klaren Ausdruck bringen wollte. Das war der Weg, den zu jener Zeit auch das intelligente Publikum ersehnte, so daß Seydelmann wirklich dem Zeitgeist kongenial erschien. Er spielte dem Liberalismus jener beiden Jahrzehnte zwischen 1830 und 1850 zu besonderem Dank, wenn er Lessings Nathan als einen Prediger der Humanität, wenn er Shakespeares Gloster nur als das gekrönte menschliche Ungeheuer, den Mephistopheles als knurrenden, fauchenden Teufel der Volksbuchüberlieferung gab; die dialektisch-spekulative Seite im Mephistopheles, diesem faustischen Alterego, irgendwie zu betonen, war er außerstande. Der junge Rationalismus liebte keine metaphysischen Zweideutigkeiten und Unklarheiten; er hatte Vorliebe für Charaktere durchsichtiger Tendenz, frei von allem problematischen Mischwesen.

Dieser Zug bestimmte Seydelmanns geistige Führung, obwohl weder er noch sein Ausleger Röttscher sich dazu bekennen mochten. Beide liebten es, viel tiefer zu theoretisieren und ersichtlich ist, daß Seydelmann oft mehr wollte, als er schließlich ausführen konnte. Was Röttscher an ihm bestach, war keine tiefere Motivierung, sondern nur ein reicher Schmuck vernünftelnder Nuancen, womit der Schauspieler seine Rollen behängte. Wie weit er dabei zuweilen am Ziele vorbeischoß, zeigt der fast unglaubliche Mißgriff, daß er in Raupachs „Isidor und Olga“, einem Stück, das durchaus unter Russen spielt, seine Rolle, den Ossip, gebrochen russisch sprach. Wo Verstand und Skepsis allein entscheiden, mag er meist trefflich gewesen sein und durch die Leidenschaft des Kopfes über den Mangel an der des Herzens oder des Blutes weggetäuscht haben. Das Raffinement der Bosheit eines Jago zeigte er, nicht aber die von diabolischem Humor geleitete Seele dieses Outsiders der Menschheit. So liegen, nach allen anderen Urteilen, trotz Röttscher, seine Mängel

für die Tragödie klar zutage, während er in manchen Lustspielrollen „chargierten“ Charakters durch ein geistvolles Punktieren Treffliches leisten mochte. Gerühmt wird sein Riccaut in Lessings ‚Minna‘ und sein Vatel, ein französisch-deutsch radebrechender Küchenchef in der verschollenen Posse von Scribe: ‚Ehrgeiz in der Küche‘. Natürlich zog er sich selbst aber keine Grenzen; welcher Schauspieler ohne Führung hätte das je getan! Seydelmanns Repertoire ist eines der reichsten der Theatergeschichte. Er war sich seiner geistigen Überlegenheit wohl bewußt und darum griff er fast auch nach dem seiner Natur gänzlich Fernliegenden.

Aber immerhin: dem zerfahrenen deklamatorischen Stil der niedergegangenen Weimariſchen Schule wie dem tollgewordenen der Schicksalstragödie ſetzte dieſer Mann einmal wieder die Macht des nüchternen verſtändigen Worts entgegen; der übelen mimisch-plaſtiſchen Konvention die ſcharf gezeichnete realiſtiſche Erſcheinung. Denn Laubes Wort, daß immer im Bogen geſchossen wurde, darf in noch treffenderem Sinne auch auf die Bühnenaktion angewendet werden. Die plaſtiſchen Künſteleien der Händel-Schüh waren noch nicht vergeſſen und ein ſchier verrückter Enthuſiasmus für das Ballett ſtand nach wie vor in voller Blüte. Seit Fanny Eſſlers Tagen war die gefeierte Ballerina eigentlich die Diva an jeder deutſchen Bühne, neben der ſelbſt die Primadonna der Oper erſt in zweite Linie rangierte. Die überwuchernde Pflege des Vaudevilles, der Liederſpiele, der Melodramen hatte, mit jenen Neigungen im Bunde, ein gar ſchlimmes Ding von körperlicher Beredſamkeit auf unſerem Theater eingebürgert: da wirkte ein Schauspieler wie Seydelmann, der die charakteriſtiſche Außenseite ſeiner Geſtalten zwar ſcharf und überbetont, doch ſachlich und kräftig gab, wie eine neue ſynthetiſche Kraft.

Man kann daher wohl von einer Schule Seydelmanns reden, die ſich im Streben nach dem Charakteriſtiſch-Individuellen die Tugenden dieſes auf dem Wendepunkt zweier Perioden ſtehenden Meiſters aneignete, aber auch die ihm anhaftenden Schwächen fortpflanzte, ſofern nicht innerer Reichtum den rationaliſtiſchen Zug dieſer denkenden Schauſpielerei verſchwinden ließ. Der Hang zum Virtuoſentum empfing allerdings durch Seydelmanns Beiſpiel noch eine verderbliche Verſtärkung. Wir ſahen ja, daß ſchon Immermann der Eigensucht Seydelmanns empfindlich aber wehrlos gegenüberſtand und man darf dieſem ehrgeizigen Darſteller wenig Bedürfnis zutrauen, ſeine mühsam eroberte Meiſterschaft freiwillig auf ſeine Kunſtgenoſſen zu übertragen. In Stuttgart hat er einen Anlauf dazu genommen und verſucht, als Regiſſeur zu wirken; die ſchon erwähnte elende Korruption der Theaterwiſſchaft dort, unter der

Herrschaft von Amalie Stubenrauch, ließen ihn jedoch bald auf einen so unfruchtbaren Idealismus verzichten.

Im Jahre 1835 war Seydelmann zu einem Gastspiel nach Berlin gekommen; schon da hatte er die vereinbarten zwölf Rollen auf dreißig ausdehnen müssen. Ein solcher Beifall für einfache schauspielerische Leistungen war auf einer deutschen Bühne noch kaum erlebt worden. Man schloß darum sofort einen Anstellungsvertrag mit dem Künstler, der ihn acht Jahre, bis zu seinem frühen Tod — 1843 — an das Berliner Hoftheater band; und hier entfaltete er seine Meisterschaft.

Unter den Charakteristifern der Seydelmannschen Richtung möge hier zunächst Heinrich Marr genannt werden, der jedoch, ganz im Gegensatz zu Seydelmann, seine gesammelte Darstellungskunst vorzugsweise mit bewunderungswürdigem Eifer als Bildner, als Regisseur verwertete. Marr war unter Klingemann in Braunschweig der erste Mephistopheles der deutschen Bühne gewesen; gewiß nicht ihr bester, vielleicht nicht einmal ein guter, denn in den tragischen Kreis der Schauspielkunst drang auch er nicht ein. Aber er brachte es zu hoher Vollendung in realistischer Kleinkunst, im Genrehaften, wobei ihm eine weit tiefere Gemütskraft, als sie Seydelmann eignete, auszeichnete und ein feinerer Geschmack, als er jenen leitete. Er zog sich auch engere Grenzen als Seydelmann: Marinelli und Riccaut waren im klassischen Fache seine Hauptrollen. Vorzügliches aber leistete er in Gestalten der Iffland-Sphäre, wo er alle Feinheiten der Charakteristik sicher beherrschte und alle falsche und larmoyante Sentimentalität geschmackvoll abstreifte. Im lebendigsten Andenken der Bühnengeschichte steht er aber immer als Regisseur, als Erzieher; da war er vielleicht der würdigste Nachfolger des großen Schröder: auch in der moralischen Fähigkeit seiner Prinzipientreue. Als Meister der Szene und Lehrer des Handwerks besaß er die Leidenschaft des Metiers bis zur unerbittlichen Pedanterie, aber auch bis zur Kraft der Inspiration, durch die der sorgfältig ausgearbeitete Mechanismus einer Bühnengestalt, eines Ensembles, vom realistischen Boden wieder in die freie Sphäre künstlerischer Idealität erhoben wird. Regisseure solcher Art, die, vom Handwerksmäßigen der Kunst ausgehend, in der Entfaltung und Verfeinerung der schauspielerischen Temperamente zu jenen unmittelbaren Wirkungen gelangen, welche dem von rhetorisch-literarischer Absicht geleiteten Dramaturgen gewöhnlich unerreichbar sind, hat das deutsche Theater wenige gehabt. Der Regisseur der Routine verknöchert meist im Handwerksbrauch; davor schützten Marr die immer jugendlich bleibende Elastizität der Empfindung, die Fortbildung seiner Kenntnisse und seines Geschmacks. So ließ er seinen Lehrmeister, der ihm die Schröder-

sche Tradition vermittelt hatte, Friedrich Ludwig Schmidt, weit hinter sich.

Sechs Jahre, von 1838 bis 1844, war Marr Mitglied des Burgtheaters gewesen, dann in Leipzig der Mitschaffende an einer kurzen Epoche der Blüte unter dem Direktor Dr. Schmidt, die Joseph Wagner, Meißner, Heinrich Richter, die Damen Baumeister, Unzelmann, Günther-Bachmann, mit Marr als Regisseur im Mittelpunkt, zu einem besonders glücklichen Ensemble vereinigte. Heinrich Laube schrieb damals im ‚Leipziger Tageblatt‘ die Theaterkritik. Wie herkömmlich blieb aber auch dieser Anlauf zu einer Kunstbühne nur Episode. Marr ging darum 1848 ans Hamburger Thaliatheater zurück, wo ihm der schon erwähnte große Anteil an der Hebung dieser Bühne zufiel. Seinem ausgebreiteten Ruf als Regisseur dankte er, 1853, eine Anstellung als Direktor des Schauspiels in Weimar, zur Zeit als Franz Liszt dort die Oper leitete. Der prinzipientreue und seine Sache heilig ernst nehmende Marr schied jedoch schon nach drei Jahren infolge eines Konfliktes mit dem Intendanten von Beaulieu wieder aus: Schauspielkunst im Sinne Schröders als ernste Berufsangelegenheit zu betreiben, war an den deutschen Hoftheatern damaliger Zeit überhaupt unmöglich. Auf dem Boden Schröders, in Hamburg, war er, trotz aller Schwierigkeiten der wirtschaftlichen Situation, der rechte Mann; darum ging er auch diesmal wieder an sein Thaliatheater zurück, dem er nun treu blieb bis zu seinem Tode im Jahre 1871. Noch auf dem Sterbebette, unter andauernden Qualen, bekannte der Vierund-siebzehnjährige einem ihn besuchenden und Abschied nehmenden Freunde die alles überragende Liebe seines Lebens: „sie ist doch schön unsere Kunst!“

Wesensverwandt mit Heinrich Marr wirkte am Burgtheater von 1833 bis 1880 Karl Caroché. Er war noch unter Goethes Auspizien Schüler des Weimariſchen Theaters gewesen und hatte sich dort, unbeirrt durch den versteinernenden Stil, einen frischen Realismus bewahrt. Graziös von Körper, mit einem ausdrucksvollen Kopf und lebendiger Minensprache, suchte er zwischen Iffland und Ludwig Devrient die Mitte, ohne den letzten in Rollen wie Shylock oder Falstaff an intuitiver Kraft erreichen zu können. Auch ihm blieb die Meisterschaft in der vornehm-bürgerlichen und in der feinkomischen Sphäre vorbehalten. Er war einer der Hauptbildner des guten Burgtheatertons, worin sich Wahrhaftigkeit und feiner Humor die Hände reichten, Effekthascherei verboten aber die Neigung zu schöner Färbung und sentimentaler Gemütsbewegung zugelassen war. Unübertroffen nennt man seinen Adam im ‚Zerbrochenen Krug‘; gefeierte Leistungen waren sein Just in ‚Minna von

Barnhelm' und sein Patriarch im 'Nathan'. Laube meint, er sei im Komischen nicht ohne Übertreibung gewesen, nennt ihn aber „einen Epikuräer der Schauspielkunst“.

Während Marr und Laroche sich ohne direkten Einfluß von Seydelmann entwickelten, fügte es das Geschick, daß ein wuchtigeres und ursprünglicheres Talent als jene beiden auf fast jeder Etappe seiner Laufbahn die Nachfolge Seydelmanns anzutreten hatte, so daß ein gewisses Wettstreben, das Vorbild zu erreichen, sichtlich zutage trat: Theodor Döring. Schon in Stuttgart löste Döring 1837 Seydelmann ab, nachdem er kurze Zeit vorher am Hamburger Stadttheater die Aufmerksamkeit auf seine starke Individualität gelenkt hatte. Die Stuttgarter Verhältnisse gönnten jedoch auch ihm keine Entfaltung. Er ging nach Hannover, wo er wieder Seydelmann ersetzte und wurde nach dessen Tod ans Berliner Hoftheater berufen. Hier ward der starke Druck der Seydelmann-Begeisterung für Döring der Sporn, die eigne Seite seines Wesens und seiner Kraft zu entfalten und zu vertiefen. Auch Döring war der scharfe Aufriß des Charakters eigen; aber wo Seydelmann Farbe und Blut des vom Dichter verlangten Temperaments durch Berechnung vorzuspiegeln suchte, schob Döring allmählich immer mutiger sein eigenes Temperament unter — wobei sich die geforderte Zeichnung nicht selten etwas verschob. Mochte so die darzustellende Gestalt dieser Art hier und da um ihr volles Recht kommen, so gewann sie doch wieder durch das durchbrechende warme Persönliche des Schauspielers, durch seine Innigkeit und Wahrhaftigkeit. Nur wo der latente Schatz an Humor, den Döring so reich besaß, dem Ausdruck der Kälte, des Ingrimms, der Feindseligkeit oder der Heuchelei durchaus nicht beigemischt erscheinen darf, lag für Dörings Charakteristik die Grenze. Viel häufiger aber waren die Fälle, wo er Gestalten, die man bisher ganz abstrakt, tendenziös gespielt zu sehen sich gewöhnt hatte, vermöge dieses stets durchschimmernden Humors in der gewinnendsten Weise sympathisch machte. In der Beredsamkeit seines Antlitzes, seines wundervollen blauen Auges, in der Skala der Mimik hat er vielleicht auf den deutschen Bühnen keinen Rivalen gehabt: die körperliche Beredsamkeit gab sich so unmittelbar, so ohne Übertreibung, so präzis bedeutungsvoll, zudem in einer so stätigen, ununterbrochenen Harmonie zu den inneren Vorgängen, daß es der Worte kaum noch bedurfte. Wenn er als Nathan den verbrannten Mantel des Tempelherren faßte, floß von seinem Antlitz ein Strom überwältigender stummer Sprache, der unmittelbar tiefste Wirkung erzeugte. Er rührte eben so sicher an die leisesten Saiten des Gemüts, wie sein Humor, wo er sich rein entfalten konnte oder sich zur eigentlichen Komik, zur Ironie und Laune wandelte, aus über-

reichem Quell hervorströmte. Er brauchte nicht erst eine Situation zuzuspitzen, damit die komische Pointe heraustrat. Gewannen dadurch schon Charaktere des Gegenwartslebens erhöhte Bedeutsamkeit, wie sein Kaufmann Bloom, sein Bankier Müller, sein Piepenbrind, sein Lebrecht, so feierte die schöpferische Gewalt dieses proletarischen Humors ihre schönsten Siege in Gestalten echt dichterischen Ursprungs, wenn es Kleists Adam und Kottwitz oder wenn es die Shakespeare-Humoristen Falstaff, Polonius, Malvolio oder Molières Orgon darzustellen galt. Lessings Nathan ist nie der didaktisch-tendenziösen Bedeutsamkeit so gänzlich entkleidet und dafür so völlig als liebevoller, fluger, durch Wärme des Herzens gewinnender Mensch gespielt worden wie von Döring. Bei den Münchner Muster-gastspielen entschied sich seine überwiegende Begabung für das humoristische. Sein Adam hat das Meisterwerk Kleists des Zerbrochenen Krugs erst populär gemacht; sein Dansen im ‚Egmont‘ galt als mustergültig. Doch spielte er auch den Wurm in ‚Kabale und Liebe‘, den Carlos im ‚Clavigo‘, den Burleigh in ‚Maria Stuart‘ und endlich seinen vielumstrittenen Mephisto bei jener Gelegenheit. Die Anhänger Seydelmanns tadelten ihn in der letzten Rolle, weil sein Teufel Hörner und Klauen so ganz abgestreift hatte; aber auch die nach einem transzendenten Dämon Verlangenden kamen nicht auf ihre Rechnung. Den sarkastischen Nihilismus des skeptischen Prinzips jedoch brachte Döring trefflich, und die Schülerszene, von ihm gespielt, darf als unerreichbar bezeichnet werden.

Döring hat viele Nachahmer gefunden, aber seine Kunst war keine übertragbare, mitteilbare; sie lehrend etwa dem Ensemble des Berliner Theaters zu vermitteln, fehlte Döring obendrein Neigung und Beruf. Neben ihm tummelte an dieser Bühne sich doch ein jeder, wie er wollte und konnte. Als er 1878, im Alter von achtundsiebzig Jahren, starb, war es, als wäre er nie gewesen. Seinen ehrlichen Realismus, der doch nach poetischem Ausdruck strebte, teilte neben ihm auf diesem Schauplatz, Karl Berndal, der von 1854 bis 1885 im Range der gesetzten Helden und Heldenväter in musterhafter Weise wirkte. Dörings körperliche Beredsamkeit fand in Ernst Krause von 1870 bis zu seinem Tode, 1892, einen geschmackvollen Nachahmer und manche Seite seines reichen Humors wußte sich auch Heinrich Oberländer, einer der besten Lehrer heranwachsender Schauspieler, anzueignen und eigenartig auszubilden.

Unter den Eindrücken Seydelmanns hat auch die Jugend eines Charakteristikers der deutschen Bühne gestanden, der, im Gegensatz zu Marr, Döring und Laroche, das Isolierungsprinzip seines Vorbilds künstlerisch und geschäftlich zur weitesten Entfaltung zu bringen

zeitig sich anschickte. Man sprach und spricht viel vom Virtuositentum am deutschen Theater und wenn man diesen Gegenstand benennt, so gibt man ihm den Namen Friedrich Haase. Wir sahen, daß die Erscheinung des Virtuosen viel älter ist, und von der moralischen Seite dieses Typus können wir nachgerade absehen. Zudem war das Theater nicht der einzige Ort, wo er blühte: wie manchen Gelehrten zum Beispiel hätte derselbe Vorwurf treffen müssen; wie mancher verzichtete zu jener Zeit darauf, seine geistige und sittliche Energie zunächst an eine sehr wünschenswerte Reform des Hochschulwesens zu setzen, und sah gelassen zu, wie neben dem vornehmen Lehrgebäude seines besseren Wissens die Dressur im Zopf des Bürokratismus und die staatliche reaktionäre Überwachung der Wissenschaften strotzend sich breit machten. Denn in der Tat gab es in jener Übergangsperiode neben den Virtuosen der Schaubühne auch eine beträchtliche Anzahl Virtuosen des Katheders. Immer blüht übertriebener Personenkultus um so mehr, je weniger für das dringende Anliegen eines gediegenen Zusammenwirkens aller kulturellen Kräfte Erfüllungsaussicht vorhanden ist.

Für die ästhetische Wirkung des Virtuositentums brachten Erscheinungen wie Friedrich Haase, Bugumil Dawison, Emil Devrient u. a. ebenfalls kaum neue Gesichtspunkte; sein Gebahren wurde nur auffälliger, weil nun, bei der noch erhöhten Verkehrsmöglichkeit, die Ausübung dieses Metiers noch leichter und die künstlerische Gewissenhaftigkeit noch seltener geworden war. Die Dramaturgie des Kassensrapports und des Eisenbahnfahrplans stand bei diesen dramatischen Musterreisenden allein in Ehren. Das große Publikum jedoch begriff und billigte sie; und während der einzelne Theaterkritiker dagegen eiferte, besorgte die Presse in ihrer Gesamtheit bereitwillig die Reklame für diese künstlerischen Interpreten des freihändlerischen Zeitgeists.

Friedrich Haase, der Sohn des ersten Kammerdieners Friedrich Wilhelms IV., das Patenkind dieses Königs, hatte keinen Geringeren zum Leiter seiner ersten theatralischen Studien gehabt als Ludwig Tieck. Das Milieu seiner Jugend hat ihm ferner reichlich Gelegenheit geboten, jene Welt, deren glücklichster Repräsentant er auf der Bühne werden sollte, aufs Intimste zu beobachten: die der höfischen Aristokratie. Sein Talent hatte sich derart mit den Ausdrucksformen dieser Sphäre, in der Echtes und Verlogenes, Geist und Borniertheit bis zur Unerkennlichkeit zusammenschließen, getränkt, daß ihm in der erlangten Meisterschaft geistvoller Charakterisierung und Nuancierung immer die Gefahr nahe lag, vom echten in den falschen Ton umzuschlagen. Zuverlässig und sicher traf er eigentlich nur den gemischten Charakter jener Gesellschaft, wo durch die aalglatte aristokratische

Sorn die liebenswürdige aber leise boshafte Borniertheit durchschimmern darf. In diesem engen Kreise war er vorzüglich zu nennen; er verfügte für solche Rollen über einen Reichtum wirksamer Nuancen. In der Darstellung echter, edeler Charaktere dagegen überaristokratete er den Aristokraten. Sein Hamlet kam vor lauter Prinzsein nicht zum Menschwerden, und umgekehrt war sein Shylok ein Börsenbaron des mittelalterlichen Venedigs, sein Cromwell eine noch schlimmere Verzeichnung des ohnehin verunglückten Raupach'schen Produktes. Für Haases Aristokratenrollen aber loderte in dem sonst immer demokratischer sich brüstenden deutschen Publikum nachgerade ein Enthusiasmus auf. Es gefiel diesem Geschmack ganz außerordentlich, dem Vornehmsein diese — willkürliche oder unwillkürliche — Dosis Troddelhaftigkeit beigemischt zu sehen. So in dem albernen Gutzkow'schen Machwerk ‚Der Königsleutnant‘ wo das junge deutsche Dichtergenie den misogynen französischen Kavaliere des ancien régime zu heimischer Empfindsamkeit herumkriegt und die hier sogenannte Poesie, den Nationenhader beschwichtigend, das Band schlingt zwischen Adel und Bürgertum. Die grenzenlose Beliebtheit dieses Grafen Thorane in Haases Darstellung darf als ein Kultursymptom bezeichnet werden: man schwelgte geradezu in der narrotischen Sentimentalität, die der Virtuosen über diese Gestalt ausgoß. An Stelle des von Gutzkow beabsichtigten leise komischen Anstrichs des Königsleutnants, der das Stück einigermaßen erträglich wirken macht, kam in Haases Darstellung durch die Übertreibung der aristokratischen Allüren nur unfreiwillige Komik zustande. So ließ sich der demokratisch gewordene Deutsche die Aristokratie gern gefallen: vornehm-sentimental — aber nicht mehr ernst zu nehmen.

Nach einer Versuchszeit in Weimar und in Berlin war Haase in Prag mit Auszeichnung tätig gewesen; von dort hatte ihn Dingelstedt nach München berufen, wo er bei den Mustervorstellungen seinen Ruhm begründete. Er spielte damals einen trefflichen Hofmarschall von Kalb und einen glaubwürdigen Marinelli. Feste Engagements boten ihm dann Frankfurt und St. Petersburg. Nach Deutschland zurückgekehrt, erhielt er für ein Jahr das Amt und für Lebensdauer den Titel eines Hoftheaterdirektors von Koburg-Gotha. 1869 legte er in Amerika das Prüfungsexamen für die große Virtuosenlaufbahn ab, um sich ihr für die Folge dauernd hinzugeben. Da ein solcher Schauspieler gewissermaßen ohne Bluterneuerung lebt, wird die reizvollste Darstellung, die bis in die feinsten Details bewunderungswürdig durchgeführt sein mag, doch schließlich die einer automatischen Wachsfigur. Wenn nach dem Wort des Weltweisen „alles fließt“, darf sicherlich der Schauspielkünstler, so wenig wie ein anderer werdender, auf einem Zustand beharren wollen,

in dem die wesentliche Quelle seines Wirkens, das Temperament, keine Erneuerung erfährt.

Von 1871 bis 1876 leitete Haase das Leipziger Stadttheater. Nach Art der englischen Bühne versuchte er dort schon vor den Meiningern einige Shakespearé-Dramen, den Kaufmann von Venedig und Richard III., mit großem, kulturhistorisch getreuem Ausstattungspomp. Er erfuhr damals dafür mehr Anfeindung als Anerkennung. Natürlich stand er in diesen Vorstellungen auf seiner eigenen Bühne wieder als Gast und Virtuos im Mittelpunkt. So mußte er als Bühnenleiter scheitern; nichts liegt wohl weiter auseinander als die Gewöhnung des gastierenden Virtuosen und das bildende Vermögen direktorialer Sorgfalt. Auch der spätere Versuch Haases, sich bei der Gründung des „Deutschen Theaters“ in Berlin wieder einem festen Ensemble einzuordnen, brachte ihm kein Genügen; er mußte schon bei seinem Metier bleiben: „In den Mauern zu weilen“ bald dieser, bald jener Residenz, der größten und der kleinsten Städte des Vaterlands und der angrenzenden Weltteile, und trotz des versicherten „letzten Gastspiels vor seinem Scheiden von der Bühne“ noch ein oder mehrere „allerletzte“ immer wieder in den gleichen Rollen zu „absolvieren“ — wie's im Theaterreporterstil heißt. Haase ist der populärste, weil weitestgekannnte Schauspieler des Jahrhunderts gewesen, der Meister des Künstlichen, das von altersher auf den Brettern mehr bewundert worden ist als das Künstlerische. Von ihm kennt das deutsche Publikum jede Nuance; er galt ihm als Begriff und Typus der Schauspielkunst schlechthin: wie hätte eine Routine, die das zuwege brachte, trotz aller anfeindenden Ironie der Kritik, nicht zur Nachahmung reizen sollen!

Diesem lauten Ruhm gegenüber hat ein geschichtlicher Rückblick von künstlerischen Zeitgenossen, die sich, das Virtuosenentum verschmähend, innerhalb ihres heimischen Ensembles zu hoher Bedeutung zu entfalten gewußt hätten, wenig zu vermelden. Immerhin das für das Gedeihen der Kunst Erfreulichste, wenn die Überlieferung sie „gediegen“ nennt: wie die hochbegabten Charakteristiker Ludwig Ferdinand Pauly in Dresden und Friedrich Jost in München, die in einem engen Kreis den Besten ihrer Mitlebenden genug getan haben, an Vielseitigkeit und Unmittelbarkeit des Temperaments, der Phantasie die reisenden Virtuosen oft weit überholten und doch nie zu künstlerischer Wirkung in die Breite gelangten. Keine Kunst bedürfte so sehr einer umfassend organisierten und kontinuierlich wirkenden Zentralstelle, wenn alle ihre Kräfte zur gerechten Entfaltung und Wirkung kommen sollten, wie die des Theaters, und gerade ihr fehlte ein solcher Sammelpunkt. So ist heute noch jedes ehrgeizigere Talent auf die Laufbahn des Virtuosen angewiesen,

„und keiner lebet, der aus ihrem Dienst
die Seele hätte rein zurückgezogen.“

Eine kurze meteorartige Laufbahn dieser Art nahm auch der polnische Schauspieler Bogumil Dawison, dessen slavisch-jüdisches Naturell ganz in die Sphäre leidenschaftlicher Charaktere neigte. Er hatte in Lemberg auf der polnischen Bühne begonnen; auf der deutschen konnte dann sein der Bändigung bedürftiges Talent keine bessere Schulung empfangen als bei Maurice in Hamburg. Halb dort zugestutzt und noch sehr stark mit dem — übrigens auf dem deutschen Theater immer recht beliebten — slavischen Dialektanklang behaftet, kam er 1853 nach Dresden, wo er in grimme Nebenbuhlerschaft zu dem nächst Haase berühmtesten Gastspielvirtuosen der Zeit, zu Emil Devrient, geriet. Vorher hatte er versucht am Wiener Burgtheater emporzukommen; dahin jedoch hatte sein greller Stil ganz und gar nicht passen wollen. Als er den Othello spielen wollte, schnitt Laube ihm dies Begehren mit den Worten ab: „Othello ist ein Löwe, — wenn Sie ihn spielen, wird er ein Tiger und das verfälscht das Stück“. So hatte Dawison dem Burgtheater bald wieder den Rücken gekehrt.

Seiner Darstellung haftete etwas Aufgeblasenes, Gespreiztes, Übertriebenes an; die eigentliche künstlerische Note ersetzte er durch Effektthascherei. Die Komödiantenrolle par excellence, Brachvogels Narziß, war sein Steckenpferd, und in Charakteren, die etwas bizarre Gestaltung vertragen, wie Shyloß, Muley Hassan, Franz Moor bot er zündende Leistungen. Doch ist auch seine sympathische Durchführung des Carlos im ‚Clavigo‘ zu rühmen; der Tropfen slavischer Sentimentalität, den er der Stepsis dieses Verstandesmenschen beimischte, tat diesem ästhetisch wohl. Durch die gleiche Beimischung gewann auch sein Bonjour in Holteis Liederspielen eine besondere Nuance. Das Engagement am Dresdner Hoftheater dämmte indes den Hang zum Virtuositentum bei Dawison ebensowenig ein wie bei seinem Rivalen an der sächsischen Bühne, Emil Devrient. Die Sucht, nur große, erste Rollen zu spielen, immer mehr Gastspielurlaub zu erhalten, immer mehr Ruhm und Schätze zu gewinnen, verzehrte den ehrgeizigen Mann vor der Zeit. Von einer Amerikafahrt kam er mit zerrütteten Nerven heim und starb in geistiger Unnachtung 1872. Für die soziale Bewertung des Schauspielersstandes hat Dawison eine betrübende und seinerzeit viel erörterte Episode beigezeichnet. Er hatte an den Hamburger Kritiker Robert Heller in einem öffentlich verbreiteten, von persönlichen Beleidigungen strotzenden Brief Rache für eine abfällige Beurteilung genommen, die ihm eine Herausforderung Hellers eintragen sollte. Dieser aber war Dawison in feigster Weise ausgewichen, und Heller hatte nicht verfehlt, des

Künstlers Benehmen weithin bekannt zu machen. Dieser Vorfall, 1861 spielend, trug dazu bei, im besseren Publikum und in der öffentlichen Stimmung allmählich doch ein leise ironisches Mißtrauen gegen das zum Unfug ausartende Virtuosenwesen zu säen.

In der ungeschwächten Gunst der Menge hat sich in ihm bis zum letzten seiner Tage Emil Devrient behauptet. Er war der glänzendste Vertreter des klassizistisch-romantischen Stils; das „Schöne an sich“ war sein Leitstern. Emil, der jüngste von drei Neffen des großen Ludwig, die der Bühne sich zuwandten, wurde 1803 geboren und stand in seiner reiferen Jugend noch unter dem Einfluß der Goetheschen Schule, wie sie Pius Alexander Wolff nach Berlin verpflanzt hatte. In Klingemann fand er, gemeinsam mit seinem Bruder Karl, einen verständigen Mentor, der die ersten Schritte der beiden auf der Braunschweiger Bühne leitete. Dann kam Emil nach Leipzig in die pseudoklassische Periode Küstners; den Ausschlag für seinen künstlerischen Charakter aber gab das dauernde Engagement an der Dresdner Bühne, der er von 1831 bis 1868 angehörte. Die Residenz der sächsischen Kurfürsten und Könige hat unter allen deutschen Städten den akademischen Klassizismus, der unmittelbar auf die Rokokokultur gepflanzt war, am treuesten und am längsten bewahrt. Das wesentlich vom Hof bestimmte öffentliche Leben ordnete sich diesem Gesamtton unter und nahm den Geschmack an, der durch jene konservative Pflege bestimmt worden. Hier war alles auf eine glatte Harmonie gestimmt, die nicht, wie in Berlin, durch die rasch aufgegriffenen Schwingungen neuen Zeitgeistes oder, wie in Wien, durch ein stetig zudrängendes kräftiges Volksleben berührt wurde. Die Stadt war groß genug, nicht zur Karikatur eines Ingelfingen herabzusinken und blieb doch wieder genug Kleinstadt, den eigenartigen Charakter ihrer höfischen Kultur zu bewahren. Es war dort, als das Hoftheater begründet wurde, schon eine feste Kunstform vorhanden, der sich die unerfahrene deutsche Kunst anschmiegen konnte. Diese Einflüsse blieben in Emil Devrients künstlerischem Wesen stets erkennbar. Er war kein Darsteller von ausgeprägtem Wollen, kaum von besonderer Intelligenz; durch den Schein eines ungebrochenen Idealismus zu wirken, war sein einziges Bestreben. Von Tasso, den er gern und ganz auf den mitleideinflößenden Schöngeist hinausspielte, hatte er gelernt, wo man genau erfahren kann, was sich ziemt, und was infolge davon gefällt: er war der Abgott aller theaterliebenden Damen zwischen 1830 und 1866; und in allen Städten, wo schräge Bretter zum Spielen aufgeschlagen sind. Natürlich stand auch er, wie alle Virtuosen, denen Beifall und Glück ein Leben lang treu geblieben, durch sichere technische Beherrschung seiner Kunst über dem Durchschnitt der Zeitgenossen. Das hat die sonst

mit Recht am Virtuosenstum geübte Kritik zumeist unterschlagen. Nach irgendwelchen Vorzügen hin mußte der Virtuos schon Meisterschaft an den Tag legen. Bei Emil Devrient konzentrierte sie sich auf das Relative: auf elegante Erscheinung, jugendlichen Eindruck, Anmut und Grazie der Form, auf durch keine Dissonanz getrübbten Wohlklang des Tons. Leidenschaft und Charakteristik hielt er in den Grenzen nie verletzter Harmonie, die ihm höchster Zweck war. Er erschütterte nie ein Gemüt, aber er entzückte; er ließ jeglichen Sturm in schönen Wellen ausfließen und erlöste von den tragischen Zerknirschungen durch das ideale Pathos seiner Sprache, durch den melodischen Klang des Schmerzes und die adelige Pose, die er vollendet bewahrte, wenn er auf die verschiedenen Schafotte hinaufstieg: als Essex, als Egmont, als Struensee. Diese schönen, anmutigen Herren wiesen freilich kaum äußerlich ein Unterscheidungszeichen auf und waren innerlich vollends über einen Leisten geschlagen: dasselbe, wellige gescheitelte Blondhaar umrahmte das Antlitz eines Posa, eines Uriel Acosta, eines Petruccio, als wenn diese drei Zwilingsbrüder gewesen wären. Sein Verhältnis zur Dichtung war gänzlich durch seine Persönlichkeit bestimmt. Diese unbedingt durchzusetzen und sie sich durch keinerlei Rücksicht einschränken zu lassen, war bei ihm und seinesgleichen ein auf tiefer Überzeugung beruhendes Prinzip, an dem jeder Regisseur, jeder Dramaturg mit seinem bessernden Eifer scheiterte.

Eduard Devrient, der, vor seiner Berufung nach Karlsruhe, in Dresden die Regie des Schauspiels führte, seufzte schwer unter dem Virtuosenegoismus dieses von der Menge vergötterten Bruders; und als Guzkow sein Dramaturgenamt in Dresden antrat, ließ er es sich schwarz auf weiß in seine Dienstinstruktionen schreiben, „daß der Dramaturg verpflichtet sei, auch den ersten Talenten seine Ausstellungen nicht zu verschweigen, wenn sie nach seiner Meinung das Interesse des Dichters nicht genau treffen und dadurch die Harmonie des Ensembles benachteiligen“. Wie schön, daß das auf dem Papier stand! Nach Guzkows Sturz in den Stürmen der Revolution glaubte der sächsische König am besten zu fahren, wenn er Emil seinem Intendanten Lüttichau direkt als artistischen Ratgeber attachierte; dadurch war wenigstens aller Kompetenzstreit aus der Welt geschafft: der Virtuos, dem doch die Herrschaft über die öffentliche Meinung zusiel, war nun auch das dramaturgische Gewissen des Theaters.

Unter den ausgezeichneten Helden dieser Jahrzehnte ist neben Emil Devrient zunächst Hermann Hendrichs am Berliner Hoftheater zu nennen. Er besaß, im Gegensatz zu Devrient, bei aller derben gewinnenden Männlichkeit eine köstliche Naivität, viel künstle-

rischen Instinkt, aber wenig Intelligenz und Phantasie. Er war ein treuherziger, kraftstrotzender Tell, ein biderber Götz aber ein nur in der allgemeinsten Theatralik umherirrender Hamlet. Doch bestach auch er durch Harmonie prächtiger körperlicher Bildung, durch den Klang der schönen Stimme und innerliche Wärme, so daß seine Darstellungen, trotz der meist ganz mangelhaften Charakterzeichnung, eines großen Zugs nicht entbehrten.

Den Schatten zum Lichte von Hendrichs freundlich-warmem Naturell könnte man den mit ihm wirkenden Ludwig Dessoir nennen. Eine tiefe, innerliche Natur, die sich nur schwer und dann immer eruptiv äußerte, wodurch er in entsprechenden Aufgaben, wie Othello und Lear, von allen Schauspielern seiner Zeit am meisten von jenem vielbesprochenen „Dämonischen“ an den Tag legte, das Seydelmann wohl theoretisch zu verteidigen aber nicht darzustellen vermocht hatte. Für Dessoirs schwerblütige Innerlichkeit, die mit dissonierenden Ausdrucksmitteln zu schaffen verurteilt war, hat Brachvogel „Narziss“ geschrieben; diesem Darsteller verdankte das bedenkliche Produkt den breiten Erfolg.

Man kann nicht sagen, daß ähnliche intuitive Talente hoch in der Gunst des Publikums gestanden hätten. Sie galten weniger als die Vertreter der konventionellen Schönspielerei und der geistreichen Tüftelkunst. Man empfand sie nicht als „denkende“ Schauspieler und wollte doch gern alles recht verständig und leicht faßlichen Idealen gemäß gefärbt haben. Hier ist noch der prächtige Karl Grunert zu nennen, ein großzügiger Interpret des Lear, des Macbeth, des Richard, der in Stuttgart wirkte und gelegentlich gastierend seine Kunst in Deutschland geschätzt machte. Ferner Franz Hoppe, der in Berlin eigentlich Seydelmann ersetzen sollte, als Charakteristiker aber weniger bot denn als Held und Heldenvater; er war bei den von Tieck geleiteten antiken Vorstellungen der König Odipus. In Dresden beherrschte Karl Porth als solch ein schwerer Held kraftvoll, gediegen und gebildet das entsprechende Fach. Hierher gehört auch Otto Lehfeld, der unter Dingelstedts Leitung der trefflichste Lear der deutschen Bühne, der wichtigste und finsterste Hagen Tronje wurde, dessen Entwicklung aber durch ein tragisches Geschick unterbunden ward: infolge einer fortschreitenden chronischen Schwerhörigkeit verlor er die Kontrolle über sich selbst und wußte sich nicht mehr im richtigen Kontakt zum Ensemble zu halten, so daß seine oft mächtigen Darstellungen mehr und mehr zum Grotesken hinneigten.

Eine Entfaltungstätte reicher Talente war in dieser Periode das Hannoversche Hoftheater. Hendrichs und Grunert hatten sich dort gebildet; dort wirkte Karl Devrient als Meister der Charak-

terisierung, wirkte im Jahre Ifflandischer Väter der treffliche Wilhelm Kaiser; von dort war Döring nach Berlin gekommen und kam nun von dort nach Wien, als Ersatz für den alternden Anschütz, der durch gebundenen breiten Humor ausgezeichnete Bernhard Baumeister. Einen anderen Teil der Anschützrollen übernahm am Burgtheater Dr. August Förster. — Immer war diese Bühne eben noch die einzige in Deutschland, wo sich allmählich ein festes System herausgebildet hatte und behauptete: hier wehrte man dem Ansturm der Reise-Schauspieler; die langen Gastspiele auswärtiger Künstler hörten nach und nach auf, und ebenso beschritt man den ansässigen Darstellern die Gelegenheit, auf den Irrfahrten der Gastspielerei Schaden zu nehmen. Das hatte schon Holbein angebahnt; unter Laube wurde es festes Prinzip. Damit war unstreitig der Vorteil verknüpft, daß sich die vorhandenen Talente in strengerer Harmonie zueinander entwickelten. Und starker Talente gab es innerhalb des Burgtheaterkreises stets eine solche Fülle, daß der immer bereite Wettstreit die Gefahr einer Verzopfung ausschloß. Überall sonst am deutschen Theater lebte man von der Hand in den Mund, die Kräfte kamen und gingen; und trieb das geschäftliche Interesse dazu, diesen oder jenen Star als Glanzstück dem Theater dauernd zu gewinnen, so gestand man ihm drei-, vier- und fünfmonatige Urlaube in jedem Jahre zu, damit er auswärts Geld und Ehren ernten konnte. An solchen Zugeständnissen mußte natürlich jede bessere dramaturgische Absicht scheitern. Auch davon sah man in Wien grundsätzlich ab. Wie weit das Burgtheater in harmonischer Kunst dem übrigen Deutschland voraus war, sollte man auch in Berlin gewahr werden, als die Burgschauspieler, vom Ende der sechziger Jahre ab, häufiger zu Gesamtgastspielen kamen. Diese Periode der Wiener Schule verdient ein besonders glänzendes Blatt im Buch der Jahrhundertchronik.

Da steht obenan in den fünfziger Jahren der künstlerisch weit schwerer als irgendeiner der vielgenannten Virtuosen wiegende Josef Wagner. „Ein Hamletdarsteller“, sagt Laube, „den ich nirgends übertroffen, nirgends erreicht gesehen habe. Man kann den Hamlet geistreicher spielen, ja: aber Wagners Hamlet wirkt dennoch tiefer.“ Während aber Dawison seinen polnisch-jüdischen Dänenprinzen in aller Welt verauktionierte, schuf dieser stille große Künstler, den 1870 schon ein früher Tod abrief, am Burgtheater seine tiefbeseelten Gestalten, die allen Zeitgenossen in Wien — und fast ohne die sonst doch immer bereite Einschränkung — unvergeßlich bleiben. Und neben Wagner, dem schönen Genius der Tragödie, stand in unverwüßlich scheinender Jugendkraft der Liebling Thalias, Karl Sichtner. Berlin hatte für Sichtners Rollenkreis in Theodor

Liedtke eine treffliche Kraft. Aber wie scharf scheiden sich diese beiden gefeierten „Bonvivants“ der beiden größten deutschen Theater, den Stilunterschied zwischen Berlin und Wien scharf beleuchtend. Bei Sichtner noch im Alter die feine Liebenswürdigkeit, der immer unabsichtliche, anspruchslose Humor, streng in der Linie des Ensembles; bei Liedtke, trotz aller Wärme der Empfindung und aller Kühnheit der Pointierung, doch die nicht zu überwindende Stillosigkeit, die keine reine Wirkung aufkommen ließ. Sichtner spielte ersichtlich für einen instinktiven, sicheren Geschmack, der an sich nicht den Gipfel höchster Kunstforderung darstellen mochte, der aber doch Geschmack war, das heißt, sichere und lebhaft empfundene Schönheit und Seele; Liedtke spielte für den Berliner Geist, für den Verstand, für das Behagen am Wiß, an der Antithese, an der Ironie. Daraus aber folgte das Schlimmere: er spielte nicht mit seinen Partnern, sondern mit und zu dem Publikum.

Serner neigten fast alle Schauspieler außerhalb des Burgtheaters dahin, irgendwie Spezialisten zu werden; das bureaukratische System der Leitungen begünstigte das: Schubfach S. Nr. 5! Am Burgtheater legte man Wert auf eine harmonische und reiche Entfaltung der Persönlichkeit und lange — oft freilich viel zu lange, so daß der Jugend schönes Feuer ausgebrannt war, wenn der Anwärter endlich den großen, den hohen Göttern opfern durfte — mußte man den Geist des Hauses geatmet haben, ehe man in den Kreis der Geweihten eintreten durfte. Einige Neulinge jedoch, die Laube brachte, setzte er auch gleich fest in den Sattel. So namentlich Joseph Lewinsky und Adolf Sonnenthal. Lewinsky zündete in jungen Jahren durch die lebhaft sich in plastischer Bildkraft äußernde Phantasie, die seiner Innerlichkeit etwas Loderndes gab. So wurde er ein vortrefflicher Jago, Muley Hassan, Franz Moor und Richard. Dann aber, Anschütz nachstrebend und Laubes Prinzip sich aneignend, auch ein Meister des Worts, der Rede von gesättigter Färbung, ohne je, wie die meisten Charakteristiker jener Zeit, dem Hang zur Nuance zu verfallen. Sonnenthal, der bei seinem Burgtheaterdebüt zunächst wenig Glück hatte, entfaltete seine Eigenart an den Liebhaberrollen der modernen Franzosen. Er fand bald heraus, was das deutsche, was besonders das Wiener Publikum diesen sozialen Typen beige-mischt haben wollte: das weiche, romantische, deutsche Herz, den beweglichen Ton des Gemüts und, wo es anging, ein Schuß tränenlösender Sentimentalität. Der Held mit dem zwar demokratischen Gewissen, der aber Bildung und Gestalt, wie den Adel des Tons von einer höheren Form der Aristokratie vorausnahm, die die alte in diesen Vorzügen weit überholen sollte. Dieses Ideal zukünftiger, durch die freie Bewegung zu erreichender Vornehmheit, das war

Sonnenthals eigenste Rolle. Die falsche Note, die dieser Empfindungsweise des Publikums beigemischt war, konnte und kann man auch in Sonnenthals Darstellung nicht überhören. Bei allen glänzenden Vorzügen einer vollendeten Technik litten seine Gestalten doch durch eine eingestreute leise Koketterie, die gegen das Feuer seines Temperaments und seiner Leidenschaft immer etwas mißtrauisch machte. Sie stimmte jedoch ganz zu dem Geschmack jener Jahrzehnte, der, bis zur Gegenreaktion des naturalistischen Realismus, an dieser verschönernden Konvention festhielt. Und auf der Basis dieses Geschmacks erhob sich Sonnenthals Kunst in einer bewunderungswürdigen Harmonie des Inhalts und der Form. Die spätere Generation noch trug dieser Meisterschaft Anerkennung, wenn sie Sonnenthal als alten Risler in Daudets Drama feierte. Zeitgenossen aber erinnern sich mit Vorliebe seiner feinen psychologischen Kunst in der Rolle des Clavigo: dieser haltlosesten aller Männergestalten Goethes den vollen ästhetischen Anteil einer doch vorwiegend demokratisch-tendenziös empfindenden Zeit gewinnen zu können, setzt ein künstlerisches Vermögen voraus, das jenseits aller moralischen Teilnahme hervorragend sein mußte. Ähnlich triumphierte seine Kunst in der Darstellung des Shakespeareschen Richard II., als die Königstragödien über die Szene der Burg zogen.

Die komische Bühne Wiens war am Karltheater neben Nestroy, dem unverwüßlichen aber freilich ziemlich entarteten Erben Rainunds, noch immer durch Wenzel Scholz vertreten; den beiden hatte sich Karl Treumann zugesellt. Am Theater an der Wien wirkte Karl Matthias Rott; das Vaudeville und die Operette fanden eine schöpferische Kraft in Ida Brüning-Schuselka. Aber auch in Berlin hatte sich an den alten Kräften des Königstädter Theaters, besonders an Heinrich Ludwig Schmella, eine jüngere Komikerschule herangebildet. Die der Hauptstadt wertesten Zöglinge derselben waren August Neumann, Fritz Beckmann, Karl Meißner und Emil Thomas. In München bewahrte der mehr der Wiener Schule nahestehende Ferdinand Lang seine Domäne; in Frankfurt hatte man einen starken Lokalkomiker in Friedrich Hassel, dem Börne das Meisterprädikat zuerkannte; in Dresden den als Possendichter schon genannten Gustav Käder.

Die Intendantleitungen in Deutschland betrachteten gemeinhin die derbe Komik als eine Kunst zweiten Ranges und gaben sich selten Mühe, für dieses Genre ursprüngliche Talente zu erwerben oder auszubilden. Allerdings haftete ja den Volksbühnen und den Zweiten Theatern, wie sie in den Großstädten entstanden waren, immer ein oppositioneller Charakter an — oppositionell gegen die literarische Richtung des Theaters — und das parodistische Element entwickelte

sich infolgedessen an jenen Bühnen stärker, als es mit einer rein künstlerischen Absicht verträglich war. Aber das starke Talent hätte doch nicht übersehen werden dürfen. Es war darum wieder ein Akt dramaturgischer Einsicht, daß sich das Burgtheater von Berlin Friß Bedmann (den berühmten Eäensteher Nante), und Karl Meißner heranholte, um das künstlerische Bild des Ensembles auch nach dieser Seite hin zu vervollkommen. Bedmann und Meißner, ins Burgtheater verpflanzt, fielen hier anfangs leicht und oft — jener noch mehr als dieser — aus dem Stil; der unbezwingbare alte Hanswurst der Volksbühne meldete sich zuweilen zum Wort. In bescheideneren und feineren Grenzen der Komik entwickelte sich, von 1864 an, Hermann Schöne an dieser Bühne.

Von besonderer Bedeutung für die komische Bühne wurden die erwähnten, zwischen 1850 und 1860 entstandenen Berliner Theater, an denen die einheimische Posse sozialpolitischer Tendenz gepflegt wurde. Hier waren Karl Helmerding und Theodor Reusche die typischen Vertreter des Zeitgeschmacks, der noch fest an der parodistischen Pointe hielt, obwohl beide Darsteller, namentlich aber Helmerding, dem Gebiete der psychologischen Charakteristik weiten Spielraum abgewannen und oft lebenswahre Gestalten schufen, die vielleicht der gemütvollen Sphäre der Kunst Raimunds wieder am nächsten kamen. Die dramatische Produktion nahm ja dieselbe Wandlung vor: die politische Posse wurde mehr und mehr zum Familienstück, zum „Volksstück“, entfaltete stärker die moralische Absicht als die politisch-tendenziöse, so daß das satirisch-parodistische Element eigentlich nur im Couplet noch ein rudimentäres Dasein fristete. Allmählich verschwand es im Volksstück und fand in erweiterter Form in der Operette Unterschlupf, die sich überhaupt der parodistischen Komik bemächtigte. Andererseits strebte das literarische Drama dahin, auch die niedrig komischen Erscheinungen in objektiver, den ernstesten Charakteren psychologisch und ästhetisch ebenbürtiger Weise zu behandeln. Das setzte eine neue Schulung der komischen Schauspielkunst voraus, die sich nun strenger dem Rahmen der Kunstbühne einfügen mußte. Das Berliner Hoftheater gewann eine, diesen veränderten Bedingungen sich trefflich anpassende wertvolle Kraft in Arthur Dollmer; jedoch erst von 1874 ab, weshalb an diesen Schauspieler im letzten Kapitel die weitere Entwicklungslinie der komischen Schauspielkunst wieder angeknüpft werden wird.

Für den weiblichen Komiker, für die Soubrette also und die komische Alte, war von Haus aus die groteske Charakterzeichnung, die für die männlichen Typen die Regel war, mehr oder weniger die Ausnahme gewesen. Das weibliche Naturell sollte doch nie ganz seiner sympathischen Wirkung beraubt werden und auch in den älteren

Possen und Schwänken blieb gemeinhin die Grazie der komischen Absicht übergeordnet. Das hinderte natürlich nicht, daß die Schwiegermutter und die alte Jungfer beliebte Karikaturen auf der Bühne waren. Nur machte die alte Schule Halt vor einer gewissen Grenze der geschlechtlichen Emanzipation. Erst die Operette Offenbachs schuf hier das neue Genre und die neue Ästhetik. Sie bot das Feld, auf dem das weibliche Genie unter dem Schutze der komischen Absicht die Grenzen der geschlechtlichen Dezenz überschreiten durfte; und zwar in einer Eindeutigkeit, wie sie selbst die alte burleske Volkshöhne nur selten gewagt hatte. Die Zersetzung des bürgerlichen Liberalismus, der seine politischen Ideale dran gab und vor den drohenden sozialen Problemen sich hinter einem materialistischen Nihilismus verschanzte, der zynisch das *Enrichissez-vous!* auf seinen Sänen zeigte, hatte zuerst in Paris dahingeführt, der Emanzipation des Fleisches in den parodistisch-frivolen Verkleidungen der Offenbachschen Muse zuzujuchzen. Die ähnliche Situation der Gesellschaft in den deutschen Großstädten führte, zwischen 1850 und 1860 bei uns zu den gleichen Neigungen. Die in romantische Poesie und in Sentimentalität verkleidete Frau auf der Bühne war den Lebemännern der Großstädte, die die Theater des leichten Genres als ihre Domäne betrachteten, langweilig geworden; man lechzte nach einer tollen, über alle Strupel weghelfenden Ekstase der Sinne. Und wie Paris seine Hortense Schneider, so hatten Berlin und Wien ihre Marie Geistinger, die geniale Darstellerin der Schönen Helena und der Euridice. In Wien neben ihr Josephine Gallmayer. Beide in strogender sinnlicher Heiterkeit, von unverwüßlichem Humor und mit festem Mut ausgerüstet, bis ans Äußerste zu gehen, die Travestie des Geschlechts zu vollenden, das Weib als *instrument de plaisir* in verführerischster Deutlichkeit auf die Bretter zu stellen. In den Offenbach-Epochen am Berliner Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater und am Theater an der Wien, waren Höhepunkte einer Theaterkultur lüsternen Charakters erreicht, so daß eine Reaktion eintreten mußte und eintrat. Marie Geistingers Name ist eng mit dem Anzengrubers verknüpft; sie sowohl wie auch die Gallmayer schufen dann, von diesem Dichter ausgehend, in diesem Genre eine Reihe kräftiger Frauen von gesunderer Sinnlichkeit. Die Geistinger schritt sogar noch weit über den neuen Kreis hinaus ins Fach des rein Tragischen, das sie am Leipziger Stadttheater eine Reihe von Jahren mit weitgehender Erfüllung hoher Ansprüche beherrschte.

Unter den norddeutschen Soubretten errang sich, nachdem die grazile *Ottolie Genée* den Schauplatz ihres schönen Talents von Deutschland nach Amerika verlegt hatte, Anna Schramm den Vorrang. Sie war der echte weibliche Komiker, voll erfinderischer

Laune, die Partnerin Helmerdings, die bis in die neuere Zeit ihre komische Kraft im alten Stücke am Berliner Hoftheater entfaltete. Als Soubrette hat die frühverstorbene Ernestine Wegner sie am Wallner-Theater eine Zeitlang vollgültig ersetzt.

Der Versuch, hier auch nur einigermaßen erschöpfend alle Vertreter und Vertreterinnen der komischen Bühne zu charakterisieren, ginge weit über die Grenzen dieser Darstellung hinaus; es hieße das die Lokalgeschichte jeder der in Betracht kommenden Bühnen schreiben. Mit jeder Mode wechselten diese Theater das Genre, bevorzugten bald die Pariser, bald die Wiener Operette, dann wieder die Lokalposse oder den französischen Schwank; dementsprechend treten an ihnen auch die Darsteller in Epochen ganz besonderen Ruhms, um oft eben so rasch wieder in gleichgültige Bedeutungslosigkeit zurückzusinken.

Kehren wir zur ersten Bühne zurück, um die weiblichen Kräfte dieser Periode zu betrachten. Auch hier möge die Kunst der Charakteristik vorangestellt werden, die Kunst des Alters. Amalie Wolff, Pius Alexanders Gattin, genoss weiter den Ruf der ausgezeichnetsten komischen Alten des Berliner, des norddeutschen Theaters. In Wien war ihr Sach lange durch Johanna von Weizenthurn, zugleich Verfasserin zahlreicher Bühnenstücke, vertreten. Drei Nachfolgerinnen von Bedeutung sind den beiden zu nennen: Amalie Haizinger, Charlotte Birch-Pfeiffer und Minona Frieb-Blumauer. Amalie Neumann, spätere Haizinger, hieß mit ihrem Mädchennamen Morstadt und war am Karlsruher Theater groß geworden, wo man sie als eine schelmische Franziska Lessings pries. Im Jahre 1820 schon gastierte sie am Burgtheater; „Madame Neumann gab die Isabella (Die Quälgeister) und gefiel recht sehr, weil sie schön ist und auch ganz wacker spielt“, schrieb Costenoble in sein Tagebuch. Bald nennt er sie schon so „reizend“, daß er sich die Kritik versagt. Größeren Enthusiasmus noch legten die Berliner bei ihrem Gastspiel (1824) an den Tag und spannten der „unsinnig schönen“ Frau die Pferde aus. Ein Jahr darauf spielte sie wieder in Wien, und Costenoble konstatiert nun neben der Schönheit in ihrem Spiel etwas „Liebenswürdig-Großes“. Dennoch mißfiel sie als Eboli gründlich. Sie mußte Mutter werden, als Künstlerin und als Weib, mußte mit einer schönen Tochter kommen, mit Luise Neumann, die 1839 ans Burgtheater engagiert wurde, damit auch sie, von 1846 ab, dort ihre große Meisterschaft entfalten konnte. Bis ins höchste Alter hinein, — sie war mit dem Jahrhundert geboren — blieb sie eine Zierde dieser Bühne durch ihre humorvolle Natürlichkeit und ihre zündende Lebendigkeit. „Die Lebenskraft, welche von ihr ausströmt“, sagt Laube, „ist echt, ist unverfälschtes Quellwasser“. Sie starb 1884.

Charlotte Birch-Pfeiffers schauspielerische Bedeutung ist durch ihre dramatisch-literarische in den Hintergrund ihres Andenkens gedrängt worden. Wie die Haizinger im Jahre 1800 geboren, durchlief auch sie natürlich zunächst die jugendlichen Fächer — am Theater an der Wien unter Carl — bis sie, 1844, Küstner in ihre eigenste Sphäre ans Berliner Theater zog. Sie war die ausgezeichnete Darstellerin ihrer eigenen Stücke, deren ernste Mutterrollen, wie die Generalin in ‚Mutter und Sohn‘, die Sadet der ‚Grille‘, die Bärbel in ‚Dorf und Stadt‘, ihre Stärke ausmachten. Sie starb 1868.

Die kostbarste Erinnerung an Berliner Bühnenkunst — so kostbar fast wie die an Döring — knüpft sich an Minona Frieß-Blumauer. Die Frieß war Stuttgarterin wie die Birch-Pfeiffer. — Die Haizinger war in Karlsruhe geboren; also kann man die drei bedeutendsten humoristischen Talente im alten Sach als Schwäbinnen ansprechen, was vielleicht für die Unmittelbarkeit ihrer Naturelle in Betracht kommt. — Die Frieß hatte Immermanns Schulung in Düsseldorf genossen; von dem höheren Stil dieser Bühne jedoch war sie sichtlich unberührt geblieben und allzustark mögen die Grundsätze der Einordnung in das Ensemble bei ihr nie entwickelt worden sein. So erklärt sich, daß, bei dem Mangel an Führung an der Berliner Bühne, der Drang zu virtuoser Isolierung sich entwickeln konnte, der ihr künstlerisches Bild etwas trübt. Immer war sie aber ein Talent von ganz außerordentlicher Stärke, von lebhaftester Mittheilbarkeit und humoristischer Empfindung. Die köstliche, bald schalkhafte, bald sarkastische Ironie, die ihr ausdrucksvolles Auge, ihr so merkwürdig beredter Mund selbst im passiven Spiel nicht einen Augenblick vermissen ließ, bewirkte, daß sie, sobald sie die Bühne betrat, diese auch beherrschte. Vor dem unmittelbaren, von ihr ausstrahlenden Leben verblaßte der schablonenhafte Konventionalismus, der auf der Berliner Szene heimisch war. So schien ihr Spiel oft aus dem Rahmen zu fallen, weil die Nebenfiguren im Bild gar so farblos waren. Ihr einzig ebenbürtiger Partner auf der Berliner Bühne war Döring: diese beiden zusammen spielen zu sehen, war ein seltenes Fest. Es verschwand dann sofort jeder Schein von Virtuosität; es stand Vollnatur gegen Vollnatur, und die eine bot für die andere das Maß.

Ein empfindsamer Mangel herrschte, nach Sophie Schröders Hingang, am deutschen Theater im Sache der ernstesten Mütter; eine Erscheinung, die leicht aus der Abneigung der Schauspielerinnen zu erklären ist, vor Eintritt der zwingendsten Notwendigkeit alt erscheinen zu wollen. Die herbe Kraft der Matrone hat daher nur selten wieder eine überzeugende und glückliche Darstellung finden wollen. Die unbestrittene Erbin Sophie Schröders in Wien wurde Julie Rettich,

bei den Münchner Mustervorstellungen die hochgefeierte Isabella der ‚Braut von Messina‘ und eine vorzügliche Terzky, eine gewaltige Thusnelda im ‚Sechter von Ravenna‘ deren Besitz wiederum ein Vorzug des Burgtheaters vor vielen deutschen Bühnen war. In Berlin war Auguste Stich-Crelinger in dieses Fach übergetreten, ohne jedoch auch hier eine volle Harmonie zu erreichen, während die Dresdner Hofbühne sich in Franziska Berg einer ausgezeichneten Darstellerin für diese Rollen rühmen konnte, wie auch die Leipziger Bühne einer solchen in Karoline Günther-Bachmann. Der Mangel an Schauspielerinnen in dieser Sphäre fällt jedoch auch auf Rechnung der dramatischen Dichtung, die, sich in Fühlung mit dem Geschmack des Publikums haltend, der ernsten Mutter keinen tendenziösen und keinen künstlerischen Reiz abzugewinnen wußte. Die altgewordene Frau ist ein Gegenstand, mit dem sich die theatralische Ästhetik nur in unumgänglichen Fällen beschäftigte, es sei denn, daß sie ihr einen komischen Anstrich geben konnte. Das innere Leben der Matrone berührt das soziale Gewissen der Allgemeinheit nur wenig; daher die vielen farblosen Hausmütter der früheren Bretterwelt. Erst die Vertiefung der in der Familien-Ethik gegebenen Probleme, die das moderne Drama, von Ibsen bestimmt, bevorzugte, schaffte hier Wandel.

Als die begabteste poetische Liebhaberin der deutschen Bühne darf wohl Marie Bayer-Bürk angesprochen werden, die, von 1841 ab, fünfzig Jahre der Dresdner Bühne angehörte, deren künstlerische Entfaltung Eduard Devrients Führung behütete. Sie war die Ophelia, Judith, Julia, Thekla, Viola, Iphigenie, das Klärchen; sie lehrte die Wiener den Zauber der von Gros berührten Hero in Grillparzers Liebesdrama empfinden und verstehen. Als Partnerin von Emil Devrient besaß sie alle dessen Vorzüge an Schönheit und Form, jedoch befreit von dessen Mängeln und erfüllt von echter Innigkeit. Beim großen Wettspielen auf der Münchner Ausstellung mußte sie ausbleiben. Die ihre Stelle bei den Mustervorstellungen vertrat, erlangte dadurch den Preis der breiteren Berühmtheit, dessen die Bayer-Bürk vielleicht würdiger gewesen wäre.

Diese Stellvertreterin war Marie Seebach, ein Theaterkind, in Kinderrollen auf der Szene aufgewachsen, in einem unstillen Wanderleben von einer Provinzbühne zur anderen groß geworden, bis sie der ungeheure Erfolg in München mit einem Schlag zur Höhe des Ruhmes emporhob. Von da ab galt Marie Seebach als die volle künstlerische Verkörperung der oben genannten poetischen Mädchengestalten der Klassiker. Der Geschmack jener Jahre war bereitwilliger, hier die höchsten Preise zuzusprechen, als es ein Richter tun würde, der die genannten Gestalten anschaulich und in ihrer

triebhaften Natürlichkeit empfindet. Die Zeit der Seebach sah sie als sentimentale Idealercheinungen. So malten sie auch die Maler, wie Arry Scheffer, die Kaulbachschüler und der Düsseldorfer Eduard Hildebrand: als vergeistigte, durchscheinende Wesen aus einer anderen Welt. Stärkere Empfindungen des Mitleidens, der tragischen Ergriffenheit über das „Los des Schönen“, wie es in der liebenden deutschen Mädchenseele beschlossen liegt, dürfte keine andere Schauspielerin jener Jahre geweckt haben als Marie Seebach. Aber das, was dieser einen, freilich wesentlichen Wirkung die Wage halten sollte, die Freude an der blühenden Vollnatur, namentlich der Goetheschen Gebilde, was nicht durch die pathetische Bedeutsamkeit ausgeschöpft wird, das vermochte auch sie nicht auszudrücken. Vielleicht war da dasselbe Moment ausschlaggebend, wie beim Erscheinen der Rachel auf der französischen Bühne: auch dort hypnotisierte der einschneidende Ton des Schmerzes dieser physisch verkümmerten Jüdin das Pariser Publikum und machte die Klassiker pathologisch interessant. Bezeichnend für die Grenzen der Seebach war, daß sie in Wien, wohin sie nach den Münchner Gastspielen engagiert wurde, nicht gefallen wollte, weil der dortige Geschmack das sinnlich-farbige Temperament beim Schauspieler nicht entbehren mag. Abgesehen hiervon aber waren die Mittel und die Kunst der Seebach wohl angetan, ergreifende Wirkungen zu erzielen: mit ihrem schlanken, biegsamen Körper, mit dem edelgeformten Kopf, mit den sehnsuchtvollen Augen, in denen auch das Glück noch durch einen feuchten Schimmer strahlte, mit dem rührenden Ton der Stimme war sie der vollendete Ausdruck der sentimentalen Romantik. Das „Hangen und Längen“ gelang ihr besser als das „Himmelhochjauchzen“; dazu fehlte ihr die gesunde Frohnatur. Sie konnte tief ergreifen, noch in späteren Jahren, als sie mit Vorliebe die Stella Goethes spielte. Wenn da die von Leid und Qual erstüchte, schon halb erloschene Seele im illusorischen Glückverlangen aufblühte und in diesen Flammen sich selbst verzehrte, glaubte man sich in die Welt Werthers und Jean Pauls zurückversetzt. Kurze Zeit war Marie Seebach die Gattin von Albert Niemann, dem kraftvollen Gesangstragöden der deutschen Bühne; ihr späterer Versuch, am Berliner Hoftheater in Mutterrollen ihre alte Bedeutung aufzufrischen, mißlang bis zur Ohnmacht. Charakteristisch zu spielen, hatte sie kaum die konventionellen Kunstgriffe des Handwerks zur Verfügung und keine Spur von Natur und Humor. Ihr Andenken sicherte sie durch die Stiftung eines Altersheims für Bühnengenossen in Weimar.

Die jugendlichen Darstellerinnen der norddeutschen Bühnen dieser Zeit reichen über ein gefälliges Mittelmaß künstlerischer Bedeutung nicht hinaus. Das Theatralische war zu fest eingewurzelt,

als daß die Trägerinnen gefeierter Namen, wie Bertha Stich, die Tochter der Stich-Crelinger oder Edwina Viered charakteristisch hervorgetreten wären. In Dresden wirkte neben der Bayer-Büch ein originelles Talent in Karoline Bauer, deren mutiges Naturell manche konventionelle Schranke durchbrach. Man rühmte ihre Donna Diana, die sie ganz auf den Lustspielton zu stimmen verstand, während sonst die deutsche Bühnenüberlieferung eine Art travestierte Heroine aus dieser Gestalt zu machen liebte. Von Hamburg gingen wieder einige bedeutende Kräfte aus: Lina Fuhr, die sich in Berlin als Salondame hervortat, Zerline Würzburg, die, ans Burgtheater engagiert, die Gattin Ludwig Gabillons wurde und andere, die früher schon summarisch genannt wurden, wie die später treffliche Darstellerin gleißender Salonschlangen, Constance La Gay, die, mit dem biderben Spieler gefetzter Helden, Friedrich Dahn, verheiratet, nach München zog, wo sie als Minna von Barnhelm, Emilia Galotti und ihr Gatte als Beaumarchais in den Mustervorstellungen mit Ehren bestanden. Wie ferner die spätere Gattin Hebbels, Christine Enghaus, die sich am Burgtheater als Vertreterin der Hauptgestalten der Hebbelschen Dichtung zu großzügiger Darstellung aufschwang. Leider mischte sich frühzeitig eine trockene Herbheit ihrem Tone bei, so daß sie von Laube und auch von ihrem früheren Gönner Dingelstedt wenig Förderung mehr empfing. In München und dann in Wien war Marie Straßmann-Damböck eine geschätzte Darstellerin heroischer Rollen, wie Hebbels Judith und Antigone. In dieser Reihe wären auch Lilla von Buliovsky zu nennen und Friederike Bognar; ferner die Delia vom Hamburger Theater.

An der Spitze aber der noch in die neue Zeit herüberwirkenden Generation poetischer Liebhaberinnen und Heldinnen stand Charlotte Wolter, die Königin des Burgtheaters, wie man sie ihrer ausgezeichneten künstlerischen und bürgerlichen Stellung nach — als Gräfin O'Sullivan — füglich nennen muß. Ihr Geburtsort war Köln, sie hatte in Wien dem Carltheater angehört, dann am Berliner Viktoria-theater als Hermione im Wintermärchen durch ihre Schönheit Aufsehen erregt. Im Jahre 1861 gastierte sie, nachdem sie mehrere Jahre die Schule von Maurice in Hamburg genossen, an der Burg als Waise von Lowood, Adrienne Lecouvreur, Rutland (in Laubes Essex) und als Maria Stuart. Mit Iphigenie trat sie dann in dauernde Stellung. Als ihr eigenstes Feld erwies sich bald das des modernen, des Wiener Klassizismus: Hero, Sappho, dann aber namentlich die Messalina Wilbrandts waren Höhepunkte ihrer Kunst. Bei der blendenden, in vollendeter Plastik sich gebenden Erscheinung mochte man sich an die Kunst der Lady Hamilton, wie sie uns der Maler Rehbeg übermitteln hat, erinnern. Sie bot ein Wiederauf-

leben des klassischen Ideals der Bildneri — aber nun in Mafarts Kolorit getaucht: die schöne Pose war ihr sieghaftestes Mittel. Die innere Linie der Darstellung gab sie gekünstelter, als es sonst guter Burgtheaterstil war. Was man an ihr hoheitsvoll nannte, hatte, noch stärker als es bei Sonnenthal der Fall war, etwas von falscher Vornehmheit an sich. Sie stand selten auf der „wohlgegründeten Erde“, sondern meist auf einem Kunstboden von immer etwas illusorischer Beschaffenheit. Das war die besondere Nuance ihrer Zugehörigkeit zum Virtuositentum der Zeit, ihre Art, sich zu isolieren. Ihr Erscheinen auf der Szene sprach gleichsam: „ich bin nicht von gleichem Stoff wie ihr; es ist nicht eure Liebe, euer Mitgefühl, um das ich werbe — ich fordere eure Huldigung“. Und diese Huldigung empfing sie in überschwänglichem Maße. Oft freilich stand dieses Anspruchsvolle ihres künstlerischen Wesens mit ihrer Aufgabe auch im Einklang: so war sie vielleicht die beste, die überzeugendste Adelheid im Götz. Charlotte Wolter war 1834 geboren und starb 1897.

Die prachtvolle Plastik und die reiche Farbe der Wolter fehlte fast allen ihren Rivalinnen. Die Gastspielvirtuosin dieses Faches war Klara Ziegler, überragend an körperlicher Erscheinung und von dröhnender Fülle des Stimmorgans, der die gewissenhafte Schulung ihres Gatten, des Münchner Hoffchauspielers Christen, auch eine sicher berechnete Wirkung zu eigen gemacht hatte. Aber mit der oft gewaltigen äußerlichen Kraft ihres Spiels hielt keine wärmere innere Empfindung gleichen Schritt. Immerhin konnte und kann man sich keine Medea, keine Brunhild denken, die in Linie und Kolorit die Gestalten so deckten, wie die der Ziegler.

Wie seinerzeit Kokebues Gurli in den ‚Indianern in England‘ und Jfflands Margarete in den ‚Hagestolzen‘ die Glanz- und Paraderollen der „Naiven“ gewesen waren, wurden dies um die Mitte des Jahrhunderts die Adoptivkinder von Frau Birch-Pfeiffers Muse. Besonders die Fanchon-Grille und das Lorle in ‚Dorf und Stadt‘. Natürlich floß die Sympathie für diese beiden, durch die Theaterabrichtung etwas schlimm gearteten kleinen Märtyrerinnen einer bösen Gesellschaftsmoral wieder aus der allgemeinen unklaren Quelle solcher Sympathien. Ihre gute Pflegemutter aber sorgte dafür, daß diese böse Moral des Kastengeistes nicht inkurabel erschien und der Tugend, der Armut, der ländlichen Einfalt lieber Rührseligkeit schließlich immer der Sieg blieb. Wenn die Tränen des Mitleids in Tränen der Wonne sich wandelten, sobald das Lorle sich ihren Professor wieder zu Süßen gesungen, oder die Grille, der dem Tod trotzen Liebe ihres Landry gewiß, den geldbeutelstolzen Vater Barbaud herumgekriegt hatte, dann war die glückliche Darstellerin dieser Rollen, wenn sie nicht ganz und gar von Natur und bescheidenster

Darstellungsgabe verlassen war, nicht nur eine erhebliche Künstlerin, sondern auch Schöpferin neuer Moral. Der herkömmlichen Theaterschriftstellerei fehlte für diese Gestalten jegliche Fähigkeit zur Vertiefung; seit dem Aufkommen der bürgerlichen Komödie war hier die Schablone am gewissenhaftesten beibehalten worden. Was hatte das junge Mädchen auf der Bühne auch anderes zu tun, als ihr vorschriftsgemäßes Herz zu entdecken und nach etlichen Hindernissen den Edelen, Höhen, Reinen, den Herrlichsten von allen damit zu beglücken! So lange die Zeit der Demi-vierges, der Kautendelein, noch fern war, gaben die Birch-Pfeiffer-Rollen in der Tat alles, was man an Charakteristik beanspruchte.

Man muß sich darum mit aller gewollten Objektivität in den Geschmack jener Zeit zurückversetzen, wenn man das richtige Maß für den Enthusiasmus finden will, den das Lorle der Luise Neumann, den die Grille der Friederike Gohmann auslösten. Luise Neumann, die Tochter der Haizinger, war sechzehn Jahre hindurch die Zierde des Burgtheaters im Fach der Ingénues; den „weiblichen Sichtner“ nannte sie der alte Anschütz. Sie verheiratete sich, 1856, mit einem Grafen Schönfeld, Friederike Gohmann, ihre Nachfolgerin an der Burg, die berühmteste Grille der deutschen Bühne wurde Gräfin Profesch. Beide waren urwüchsige, wagemutige Naturen, unverbildet und aufrichtig in der Empfindung, harmonisch in der Darstellung, obwohl die Gohmann nicht schön war wie Luise Neumann. Die Priska in Bauernfelds ‚Krisen‘ war eine Rolle der letztgenannten, in der der Dichter und die Schauspielerin eine Erweiterung der Psychologie der jungen, naiven Frau mit Glück versuchten. Eine andere, vielversprechende Schauspielerin dieses Genres, Mathilde Wildauer, hatte das Burgtheater an die Oper abgeben müssen. Ihre Erbschaft trat Auguste Baudius an, später Wilbrandts Gattin, die erste, vielleicht, die die alte Gurli-Schablone zerbrach und Rollen wie Käthchen und Else (Die Maler) aus reichem poetischen Vermögen gestaltete. Was sie angebahnt, vollendete dann Hedwig Raabe, die sich, von 1850 ab, am Hamburger Thalia-theater entfaltete. In der Innigkeit ihres Tons, in der beseelten Sprache ihres Auges schien Auguste Baudius unübertrefflich, aber vor dem Reichtum des Naturells, vor der Tiefe der Ausdrucksfähigkeit der Raabe verblaßte sie. Hedwig Raabes Herzentbedungszenen hatten etwas von einem Frühlingsturm: unter zerrissenen Wolken jauchzte die sieghafte Sonne, durch das Brausen des Orkans rang sich die süße Melodie der Liebeszuversicht. In der Steigerung der überschwellenden Leidenschaft wie im Schmerz war sie die wahrhaftigste Schauspielerin, die man sich nur denken kann. Vielleicht ist nie auf der Bühne so aus der schluchzenden Seele herausgeweint worden

und nie eine sonnige Vollnatur so von blühendem Blut durchpulst dargestellt worden. Hedwig Raabe hat jede Gefahr des Virtuositums von sich abgewehrt. Und das Schönste, das Beste an ihr war zudem das fortwährende Wachstum ihrer genialen Begabung. An dem jungen „Deutschen Theater“ war sie in den achtziger Jahren noch das stärkste weibliche Talent; eine vollgültige Klara in Hebbels Maria Magdalena. Es schien recht und verheißungsvoll, daß diese Schauspielerin den Reigen einer neuen Gestaltenreihe noch eröffnete, deren Dichter für das letzte Drittel des Jahrhunderts und seine dramatisch-theatralische Kultur die stärksten Anregungen gab: Hedwig Niemann-Rabe, die liebenswürdigste und innigste Marianne Goethes war auch noch die erste und vollendete Nora Ibsens auf der deutschen Bühne.